

# شرح برنارد شو

دراسة تحليلية  
لأصوله الفنية والفكرية



بقلم  
الدكتور علي الراعي

وزارة الثقافة والإعلام  
المؤسسة المصرية العامة  
للتأليف والنشر والطباعة والنشر

each of which are 16 MB in size?

[2 mark]

b Write your answer from part a in gigabytes (GB).

[2 mark]

4 The ASCII code for 'A' is 65 and for 'a' is 97.

a Write these denary values in 8-bit binary:

[2 mark]

i 65

ii 77

b Predict the denary ASCII code for 'V' and 'v'

[2 mark]

i 'V'

ii 'v'

c Write the two denary values in part b in 8 bit binary format

[2 mark]

i 'V'

الاهتمام

إلى العاملين في حقن المصح

أهدى هذه الدراسة

المؤلف

## مقدمة

ذات مرة ، كتبت مجلة « اثينيوم » البريطانية تقول : « لن يقدر لأعمال شو المسرحية أن تبقى الا بفضل ما تحتويه من آراء • ولو انه حدث ان أصبحت هذه الآراء ذات يوم حديثا معادا - وهو أمر غير محتمل الوقوع ! - فان المسرحيات نفسها لاتحمل في طياتها - الى جوار الفكاهة الذكية والمرح - ما يستطيع انقاذها من النسيان » (١) •

قالت « الاثينيوم » هذا منذ ما يقرب من نصف قرن • وها نحن أولاء نجد ان ما وصفته المجلة بأنه « أمر غير محتمل الوقوع » قد وقع فعلا • ان آراء شو الجريئة لم تعد تستفزنا الى العداء المطلق أو التسليم التام • أما المبادئ الرئيسية التي تضمنتها فلسفته فقد عرفت سبيلها الى التنفيذ عن طريق تشريعات مختلفة ، بينما أصبحت آراء أخرى ، مثل تحرير المرأة ، جزءا لا يتجزأ من نسيج المجتمع • لقد وصل شو الفكر والمهيج السياسي الى نهاية الشوط ، أو هو في القليل قد قطع من هذا الشوط ما استطاع ان يقطعه في ظل الظروف المحيطة •

فماذا عن شو الكاتب المسرحي ؟ أهو صحيح أن مسرحياته لا فنية وراءها أصلا ، أو أن هذه الفنية ضئيلة القيمة ؟ هل تحققت نبوءة « الاثينيوم » ، فاصبحت هذه المسرحيات نسيا منسيا ، أم تراها توشك أن تصبح كذلك ، في المستقبل القريب أو البعيد ؟

ان الكتاب الذي بين يديك - ايها القارئ العزيز - هو محاولة لظهار الفنية التي تتجسد في مسرحيات شو • وفصوله الثمانية تتضمن الدليل تلو الدليل على ان الكاتب الايرلندي الكبير قد كان يعلم الكثير عن مقتضيات الصنعة المسرحية وانه قد استخدم بعض هذه المقتضيات بنجاح كبير •

أما عن نصيب مسرحياته من اهتمام معاصرينا ، فلن نعدو الحقيقة اذا ما نحن قلنا ان المسرحيات لم تنس بعد . انها لاتزال تملأ دور العرض بالمتفرجين في كل مرة تمثل فيها في انجلترا وأمريكا وغيرها من البلاد بينما أحدثت إحدى

قرأ هذا البحث وأثنى عليه

بروفيسور الاردايس نيكول } من جامعة برمنجهام  
دكتور هـ ١٠ سميت  
بروفيسور بونامي دوريه : من جامعة ليدز  
بروفيسور كليفورد ليتش : من جامعة درهام

مسرحياته وهي : « سوء زواج » نفس الضجة القديمة حينما قدمتها الاذاعة البريطانية في التليفزيون عام ١٩٥٤ ، فانقسم الناس ازاءها الى معارضين ساحطين ، وراضين مصفيين . وهذا كله يدل على أن مركز شو في المسرح المعاصر مازال وطيدا .

ولكن ، ماذا عن المستقبل البعيد ؟

ان أية اجابة عن هذا السؤال تقدم الآن ، لن تعدو ان تكون مجرد نبوءة ، غير أنها تمتاز عن غيرها من النبوءات التي أصدرها الخصوم والانصار على السواء ، ابان اشتداد المعركة من أجل الدراما الحديثة ، بأنها أكثر موضوعية وأقل تحيزا من غيرها . وهي على كل حال ليست الا امتدادا بالأحكام النقدية الكثيرة التي وردت في هذا البحث ، بحيث ، تشمل هذه الأحكام المستقبل أيضا .

هذه النبوءة ، وما تتضمنه من رأى في محتملات البقاء أمام مسرح شو ، يجدها القارئ في ختام هذا البحث .

على الراعى

برمنجهام فى مارس ١٩٥٥

القسم الأول  
المصادر التكنيكية



## الفصل الأول

### شوارواي وكاتب النشرات

يقول برنارد شو في مقدمة كتابه : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » :  
« ان الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها ، كما تشق المياه  
المجرى الذي تسير فيه . ورجل الصنعة الذي لا أفكار له يشبه في عدم  
جدواه مهندسا يشق قناة لا ماء لها .. فاذا شئنا أن نحدد المناقشة شيئا ما  
قلنا : ان الأعلام في كل فن يبدؤون حياتهم عادة بالعمل التقليدي ، ولا يزالون  
يزاولونه حتى تنضج أفكارهم الخاصة الى الحد الذي يتيح لهذه الأفكار  
أن تلح عليهم ، طالبة التعبير » (١) .

وهذا الذي يقوله شو عن غيره من الفنانين ، ينطبق أيضا عليه هو .  
فقبل أن يصبح شو كاتب مسرحيا بوقت طويل ، أخذ يتعلم أسس فنية  
الكتابة للمسرح في روايات خمس كتبها في بداية حياته الأدبية . فلما قدر  
له فيما بعد أن يهجر الرواية للكتابة المسرحية ، كان التغيير الذي طرأ على  
كتاباته تغييرا في اللون الأدبي ، وليس تغييرا في الصنعة .

ذلك أن الصنعة التي انتهى اليها برنارد شو بعد رواياته الخمس كانت  
هي نفسها نتيجة تفاعل مثلث قام بين موضوعات رواياته ، ونظرة شو لهذه  
الموضوعات ، وحدود الكتابة لفن الرواية . ولما انتقل شو من كتابة الرواية  
الى كتابة المسرحية ، لم تتغير موضوعاته ولا نظرته — ( وهذا ينطبق بصفة

(١) طبعة بينجوين ص ٣٦ . Three Plays for Puritans

خاصة على موضوعات ونظرة آخر هذه الروايات ، واسمها « الاشتراكي غير الاجتماعي » ) ، وانما تغير اللون الفني الذى اختاره المؤلف للتعبير عن نفسه . فقد لقي شو المسرحية بالرواية ، وأخرج لنا لونا فنيا مولدا يمكن أن نسميه « المسرحية الروائية ذات المنشور » (١) ، أى المسرحية التى تستخدم بعض الأسس الفنية التى تقوم عليها الرواية ، وتضيف إليها منشورات دعائية تطول وتقصر وتتخذ أشكالا مختلفة ، وتتراوح علاقاتها بالمسرحية بين الوحدة العضوية معها ، والانفصال شبه التام .

وقد استخدم شو فى هذا اللون المولد نفس الصنعة التى استخدمها من قبل فى رواياته الخمس ، مع شئ من التحسينات هنا وهناك . وهو نفسه يتبين هذه الحقائق حينما يقول فى وصف رواياته : « انها تثبت .. اننى .. ، مثل جوته ، كنت أعلم الكثير منذ البداية ، واننى زدت من قدرتى على استخدام المادة وتوضيحها ، أكثر مما أضفت الى المادة نفسها » (٢) .

ولكى نوضح النقاط السابقة ، يجدر بنا أن نفحص بعض روايات شو . أما أولى هذه الروايات واسمها « عدم نضوج » ، فلن نصرف فى فحصها وقتا طويلا . ان المؤلف نفسه يصفها بأنها « لفظية » متخلفة الى حد يبعث على اليأس (٣) ، وأول ما تلاحظه عليها انه لا قصة وراءها . والى جوار هذا نجد شو يأخذ فن الرواية هنا على أنه وسيلة للتعبير عن آرائه ، ويعرض عن ناحية الصنعة فى هذا الفن (٤) . وهذان المنزعان — أهمال القصة ، والاتجاه نحو الدعاية — يدلان على أن شو كان منذ البداية منصما على أن يعطى الأفضلية للمادة فى أعماله ، على حساب مقتضيات الصنعة ، وهو

(١) The pamphlet-novel drama

(٢) مقدمة رواية « عدم نضوج » ص ٣٩ .

(٣) ، (٤) هندرسون ، صفحتا ٢٠ ، ٦٧ .

طريق ظل يمضى فيه بقوة وعزم حينما أخذ يكون لنفسه نظرية درامية يطبقها فى مسرحياته ، ويدعو لها فى كل مناسبة .

وفى هذه الرواية أيضا نجد بعضا من حيل برنارد شو المعروفة ، مثل المقابلة الفكاهية comic contrast ، بين الشخصيات ، ومثل ظاهرة التجاوز المعتمد للقمة المثيرة فى الحدث ، الى النهاية الباردة غير المتوقعة studied anti-climax . يستخدم شو هاتين الحيلتين فى رواية « عدم نضوج » ، بطريقة تذكرنا بما كان مقدرا له أن يفعله فى هذا السبيل ، حين أخذ يكتب للمسرح . ولناخذ مثالا على ما تقدم . ففى هذه الرواية فنان شاب يقال له سكوت ، وهو ذافق العاطفة ، متحمس ، روماتى النظر ، مغرم بشابة هادئة الأعصاب ، ثابتة ، عقلية الاتجاه ، تعمل حائكة . ويعرض الشاب على الفتاة أن يتزوجا فتقبله بطريقة غاية فى الشذوذ . ذلك انه سكوت يركع أمام عروسه المقبلة ، ويلف ذراعه على وسطها ، ويضم كتفها الى صدره ، وهو ينظر طول الوقت فى لهفة الى عينيها . ولكن هذا كله لا يجدى مع الفتاة . انها تتحمل الموقف لحظات ، ثم تخلص نفسها من عناق الشاب وتقول له : « كفى ، اجلس . ان الزواج أمر خطير . وأنا لا أستطيع أن أتلاعب بك بعد الآن » (١) .

انها كانت تلهو به الى تلك اللحظة ، ترفضه المرة بعد المرة ، وهى نصف راغبة فى الزواج به . أما وقد صبح عزمها على الزواج به هذه المرة ، وأحكمت حوله الوثائق ، فقد سدت أمامه سبل الهرب . وهكذا نجد فى هذا الموقف مقابلة بين شخصيتين مختلفتى المزاج ، وهى مقابلة تدعونا الى الضحك ، لشدة التباين بين الشخصيتين . كذلك نجد مثالا مبكرا من أمثلة مواقف

(١) ص ٢٣ من الطبعة الانجليزية .

الحب والخطبة في أعمال برنارد شو ، وهى المواقف التى كان يرى أن المرأة فيها ، لا الرجل ، هى التى تنظم الخطط وتقوم بالهجوم والاصطياد .

وفي منظر سابق على هذا ، يحاول سكوت أن يقبل فتاته ، فتستقبل هاريت هذه المحاولة « بشعور يقرب من التفرز . وتأخذ تسائل نفسها : أليس يكفى أن أصبح متاعا لواحد من الرجال ؟ وهل كان ينقصنى أن ينقض على هذا بالقبيلات حال الانتهاء من عقد الصفقة ؟ » ذلك ان هاريت هى النموذج الأول « للمرأة العقلية » التى كان شو يؤمن بها اذ ذاك وفيما بعد : المرأة المستنيرة التى تضع حريتها الفكرية والاقتصادية فى المقدمة ، وتدفع بعواطفها وشئون قلبها ومنزلها الى المؤخرة ، والتى كانت ترى فى الزواج نوعا من الخضوع لاستبداد الرجل ، ومطاوعة لنزواته وشهواته الجنسية .

وفيما عدا هذا ، لا نجد فى رواية « عدم نضوج » ما يربطها بالروايات الأربع الأخرى أو بالمسرحيات . وفى هذا يقول شو فى المقدمة التى كتبها لها : « ان صوت الخطيب لا يتردد فى هذه الرواية .. ذلك الصوت الذى يرن فى كثير من أعمال الأدبية اللاحقة » .

على أن الوقت لم يطل بشو حتى سلح نفسه بهذا الصوت . ففي الفترة التى انقضت بين كتابة الرواية الأولى والرواية الثانية اكتشف ، ضمن ما اكتشف فى لندن ، وجود جميعات المناظرة الكثيرة التى كانت منتشرة فى العاصمة البريطانية اذ ذاك ، فجعل يتردد عليها ، ويتعلم فيها أصول الخطابة . وعلى هذا نجده يلجأ الى النقاش والمناظرة فى روايته الثانية : « العقدة اللامعقولة » .

هنا نجد البطل ، كونوللى ، يلقي خطبا ، ويقدم ايضاحات لبقية شخصيات الرواية ، تبلغ من الطول حدا يذكرنا بخطب شخصيات مسرحيات شو ، التى يتعدى طولها أحيانا حدود المألوف . ليس هذا وحسب بل ان

بعض الشخصيات الأخرى تشارك البطل هذا الاتجاه الى الخطابة والمناقشة . فمثلا هناك قسيس ، تقتضى حوادث الرواية أن يلقي عظة ، فيجعله شو يلقي عظة طويلة حقا يضمنها بتمامها فى الرواية ، بصرف النظر عن مقتضيات الصنعة ، وذلك لأن شو نفسه مهتم بالأفكار التى وردت بالعظة .

وكثير من هذه المناقشات له صبغة درامية واضحة ، وبعضها يجرى فى أثناء مواقف درامية مخلوقة بقوة وعناية . فمثلا يدخل كونوللى . البطل ، منزله ذات يوم ، فلا يجد زوجته بالبית ، ثم يعرف انها تركته وهربت ، فيأخذ يتحدث مع صديقة للزوجة كانت موجودة بالمنزل اذ ذاك ، واسمها الينور . ويبلغ النقاش بينهما ذروته الجدية حينما يدخل الغرفة قسيس هو أخو الزوجة الهاربة ، وصديق لهما ، وهما فى جدال ثمل وكل منهما يتهم الآخر بأنه سكران . وينشأ لهذا موقف مضحك يخفف من جدية النقاش ولكنه لا يلبث أن ينتهى حينما يعلم القادمان بمأساة هرب الزوجة . ويرفض كونوللى ، الزوج ، أن يطارد زوجته ، أو أن ينتقم منها على ما تقتضى به التقاليد . ذلك انه مثال مبكر من أمثلة أبطال شو ، العقليين الواقعيين ، الذين يواجهون العالم بأخلاقيات جديدة يتحدثون بها أخلاقيات المجتمع السائدة . وعلى هذا يقرر الزوج ببساطة أن يطلق زوجته بأكثر ما يستطيع من هدوء ، وألا يحمل لها أية ضغينة . ويعلن كونوللى قراره هذا ويوضحه للحاضرين ، فلما يخلو لنفسه بعد خروج زواره ، يتناول عشاءه فى هدوء ، ويذهب لينام .

هنا نجد خلاصة لمسرحية برنارد شو متمثلة فى هذا الموقف الدرامى : بطل شو المألوف ، ذو العقل الجبار ، الواقعى النزعة ، الذى يحتفى بارادته أكثر كثيرا مما يحتفى بقلبه ، يقف بشجاعة فى وجه تقاليد وضعية القدر من أمثال تقليد الانتقام للشرف الجريح .



ونجد أيضا عنصر المهزلة الذي ظل شو حتى النهاية يستخدمه في آن واحد كعامل ترفيه يخفف من ألم المأساة في مواقفه المسرحية ، وعامل تقوية لهذه المأساة نفسها عن طريق المقابلة الحادة sharp contrast بين التقيضين . وفي موقف آخر من مواقف هذه الرواية ، لا يقل درامية عن سابقه ، نجد شابا يتقدم لخطبة فتاة ، فلما ترفضه يثور ثورة عارمة . ذلك أنه كان قد تقدم لخطبة تلك الفتاة بالذات مرة سابقة . فرفضته ، ثم قامت ظروف وملابسات أساء الشاب فهمها ، وفسرها بأنها اغراء له من جانب الفتاة على أن يتقدم مرة ثانية . فلما يفاجأ الشاب بالرفض ، يثور ويسب كل من تقع عليه عيناه .

وهكذا يقوم موقف درامى هو الى الفكاهة الخالصة أقرب منه الى المهزلة . هذا الى جانب وجود عنصر درامى آخر هو المفاجأة ، التى تنشأ عن شرح أسباب سوء الفهم التى غررت بالخطيب .

كذلك نجد فى هذه الرواية التخطيط الذى أصبح فيما بعد مألوفاً فى مسرحيات شو . نجد البطل ذا العقل الجبار متصدرا مركز الحركة الفكرية والمادية (١) فى العمل الفنى ، ونجد أشخاص الرواية الآخرين يختلون مراكز مختلفة على محيط الدائرة التى يشغل البطل مركزها ، كلهم يواجه البطل ، ويستمد وجوده من وجوده . لقد جعل شو من هذا الشكل النموذج الأساسى لمجرى الحركتين الفكرية والمادية فى كثير من مسرحياته .

أما عن بقية شخصيات هذه الرواية الهامة ، فاننا نجد ناقدا بصيرا مثل

(١) الحركة الفكرية هى تلك التى تنشأ عن تقارع الأفكار بين أبطال العمل الفنى ، تقارعا ينشأ عنه تيار متصل من الحركة يبدأ مع المسرحية وينتهى بنهايتها . والحركة المادية هى تلك التى يقوم بها الأبطال من خروج ودخول ، وعراك ومبارزة وغيرها من مظاهر الحياة الفيزيائية . وفى العمل الفنى الناجح تكون الحركتان كلا عضويهما متماسكا .

الأمريكى وليم إيرفين يقول انها « نماذج جامدة سطحية ، تنقصها التفاصيل النفسية اللازمة ، والدوافع الكثيرة المعقدة التى نألّفها فى الرواية الحديثة » (١) . ثم يضيف إيرفين الى هذا قوله : « فى الواقع اننا نجد شو هنا أقل اهتماما بأسباب المواقف التى يعرضها منه بإمكانياتها الدرامية .. انه يكتب رواياته كما يكتب المؤلف المسرحى مسرحياته » (٢) .

إذا انتقلنا بعد هذا الى رواية شو الثالثة ، واسمها : « الحب بين الفنانين » لما وجدنا بها من وجهة نظر الصنعة ، ما يستأهل كثيرا من الاهتمام . والشئ الوحيد الذى ينبغى أن يشغلنا فى هذه الرواية هو أن شو يواصل فيها اصراره على احتقار الحكمة القصصية . ففى مقدمة الرواية يقول « هذا الكتاب لا نهاية له .. لا خاتمة له على الإطلاق . إن بطليه يتزوجان فى منتصف الرواية ، ولا يهربان ولا يطلبان الطلاق .. وقد ظلت أبعيهما تحت أنظار القراء حتى قلت عنهما كل ما كنت أريد أن أقوله ثم أنهيت الرواية » . ويقول شو بعد هذا فى نفس المقدمة أنه يضمن للقارئ ألا يجد « أية حبكة قصصية » فى الرواية .

ويلقى هندرسون على هذه العبارات فيقول انها محاولة من جانب برنارد شو لتفادى هجمات النقاد (٣) . غير أنه من الواضح أن شو كان يقصد بها أكثر من مجرد محاولة الهرب من النقد ، فقد قدر له فيما بعد أن يكتب مسرحيات تخلو من الحكمة القصصية بالمعنى المألوف لهذا التعبير ، من أمثال : « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » و « جزيرة جون بول الأخرى » . وأكبر مثل من أمثلة احتقار شو لهذا اللون من الحكمة نجده فى مسرحية : « على الصخور » ، حينما يجعل شو إحدى

شخصيات المسرحية تقوم لتخاطب رواد المسرح عقب انتهاء الفصل الأول من المسرحية ، قائلة لهم ان المسرحية الآن قد انتهت وان ما سوف يلي من مشاهد ان هو الا نقاش طويل يشترك فيه بقية الشخصيات تعليقا على المسرحية ، وأن أبواب الخروج من المسرح في حالة جيدة ، ويمكن لمن يشاء من الجمهور استخدامها ، اذا لم يرغب في البقاء .

وفي رواية شو الرابعة : « مهنة كاشيل بيرون » نجد عنصرا جديدا طريفا ، لم نلقه في أعمال الكاتب حتى الآن ذلك هو القدر الكبير من الميلودراما الذى يستخدمه شو هنا في تشكيل مصير بطل الرواية ، الملاكه المحترف كاشيل ففى ختام الرواية نعرف أن كاشيل ليس وضع الأصل كما خيل الينا ، بل انه في الواقع سليل واحدة من أعرق أسر بريطانيا الأرستقراطية . هنا نجد شو يستخدم عنصر الميلودراما لينهى روايته نهاية سعيدة ، فيضع بهذا أساس استخدامه المقبل لهذا العنصر الدرامى ، ذلك أنه في مسرحياته يقرن الميلودراما بالنهاية السعيدة . نجد هذا القران موجودا ، ليس فقط في « تلميذ الشيطان » التى قدمها على أنها مثل طيب من أمثلة الميلودراما بل أيضا في « بيوت الأرامل » و « حرفة مسيزوارين » و « من يدري ؟ » وجدير بالذكر ان شو في روايته الثانية « العقدة اللامعقولة » ، يستخدم الميلودراما استخداما فاجعا ، فيجعل سوزانا ، الفنانة المدمنة على الشراب ، تموت في أحد منازل السكن الرخيصة في أمريكا ، بعد أن تتناهبها كل أهوال الادمان . وإلى هذا المنظر الفاجع أضاف شو منظرا آخر ، يلتقى فيه كونوللى ، الزوج « المهيض الشرف » ، بزوجه الهاربة ماريان ، حول سرير الفنانة الميتة ، التى هى في الواقع أخته . ويدور بين الزوجين السابقين حديث طويل ، ولكنهما لا يصطلحان ، وان كانا يفترقان كما يفترق الأصدقاء . غير ان هذه النهاية المترددة بين السعادة

والفاجعة لا تنجح في تبديد سحابة الغم الثقيلة التى تصحب هذه الحوادث حتى نهاية الرواية ، وان كانت هذه هى المرة الوحيدة التى استخدم فيها شو عنصر المأساة استخداما كاملا في عمل من أعماله .

وثمة نقطة هامة أخرى نلاحظها في الصنعة التى يستخدمها شو في هذه الرواية ، وتلك هى الطريقة التى يستخدم بها المؤلف مهنة البطل ، ( الملاكمة ) ، منبرا يهاجم منه المجتمع . لقد كانت هذه أولى حلقات سلسلة متصلة من المهن ، اتخذها شو وسيلة للهجوم على المجتمع الذى كان يعيش فيه ، وأشهر هذه المهن هما مهنتا البغاء وصناعة الأسلحة ، اللتين اتخذهما المؤلف منبرا في مسرحيته « مهنة مسيز وارين » و « الماجور بربارا » ، على التوالى .

الى جانب هذا نجد في رواية « مهنة كاشيل بيرون » من المرح الصافى والبعد عن الجدية المريضة قدرا لا نجده في أعمال شو السابقة .

وقد كانت هذه الرواية — بهذا — ارهاصا وبشيرا بالمرح العظيم الذى يسود الرواية التالية ، الخامسة والأخيرة في هذا العقد القصير . ففى « مهنة كاشيل » شخصيتان فكاھيتان من الطراز الأول : باشقيل ، كبير الخدم ، الذى اقتتن به الكاتب د . ل . ستيفنسون ، والثانى ميليش ، مدرب الملاكمة ، الذى كان أول محاولات شو لتصوير الرجل العادى . وهناك أيضا موقف فكاھى ممتاز يلقي فيه كاشيل خطبة في حفلة تضم النخبة الممتازة من سيدات وسادة المجتمع اللندنى في ذلك الوقت ، ليشرح لهذا المجتمع المترف آراءه في الموسيقى ، والتصوير ، مستخدما في شرحه مصطلحات الملاكمة ، ومدعما هذا الشرح بمثال عملى يطرح في أثناءه أحد السادة على الأرض بضربة مفاجئة .

\*\*\*



قبل أن يكتب برنارد شو روايته الأخيرة كان قد عرف الاشتراكية واعتنقها . وكان الأثر المباشر لهذا التحول الفكري على فنه انه جعله يقرر كما قال هو نفسه أن يترك جانبا « مجرد رسم الشخصيات ، وبناء نماذج تمثل أفرادا تناولتهم ريشة المؤلف بالتحسين والتنميق ، وأن أبدأ فوراً بإنتاج رواية تأخذ بخناق المشكلة الاجتماعية أخذة واحدة كبرى » (١) .

وكان معنى هذا في الواقع ان شو قرر أن يصرف همه الأكبر الى اختيار المادة وعلاجها ، وأن يضع مشاكل الصناعة في المحل الثاني من الأهمية . وكان معناه أيضا انه من ذلك الحين فصاعدا قد حزم أمره على اعتبار كل ما يصادفه في المجتمع مادة مناسبة للتشكيل الفني . لقد وحدث الاشتراكية هجماته المتفرقة على المجتمع وجعلت منها هجوما كبيرا كاسحا ، أصبح فيما بعد عنصرا هاما في فن شو المسرحي .

كذلك منحت الاشتراكية شو عقيدة يؤمن بها . وكان من أثر هذا ، من وجه نظر الصناعة ، أن انطلقت من عقالتها تلك الينابيع الكبرى من المرح والفكاهة التي ظلت الى الآن محدودة المجال ، قاصرة المجرى ، انطلقت تجرى ، في روح شو ، تتلاعب وتنعاث وتقفز من منظر الى آخر في أعماله الفنية ، كما تقفز واحداث السمك في الهواء ، فرحة بالحياة وضوء الشمس . نجد هذا خاصة في مسرحيات مثل « السلاح والانسان » و « من يدري ؟ » .

لقد انطلقت فكاهة شو من عقالتها لأنه أدرك اذ ذاك ، انه مهما يكن من سبب العلل الاجتماعية التي يعاني منها الناس ، فانه هو نفسه أصبح بمنأى عن تلك العلل ، بل ، وأكثر من هذا ، أصبح يملك الدواء الذي يشفيها . وهذا الادراك المنتصر أدخل ، بدوره ، على فن شو عنصرين متمايزين هما : التعليمية didacticism ، والهزل .

(١) هندرسون ، ص ٨٤ .

ولم يكن ينقص شو من الأسس المذهبية أو الفنية شيء حينما جلس يكتب هذه الرواية الأخيرة « الاشتراكي غير الاجتماعي » . ولو أننا تفحصنا هذه الرواية لتبيننا الخطوات الواسعة التي يخطوها شو فيها نحو الأسلوب المسرحي الذي أصبح فيما بعد مرتبطا باسمه . وأهم ما في هذا التقدم صوب المسرحية الطريقة التي يصور بها شو بطله في هذه الرواية . ان هذا البطل ، واسمه سيدني تريفيوسيس ، يقترب كثيرا من أبطال مسرحيات شو . فهو كهؤلاء الأبطال ، ساخر ، مغرم بالمفارقات ، يمتاز بالتفوق العقلي الكبير على باقي الشخصيات . وهو الى هذا اشتراكي مترف كضريبة جون تانر ، في مسرحية : « الانسان والسوبيرمان » . ولو أننا قارناه بغيره من أبطال الروايات السابقة لبدأ وعيه بنفسه وبالمجتمع أكبر من وعيهم بكثير . بل ان أولئك الأبطال ليعبدون — بالقياس اليه — مجرد أفراد ساخطين على غير هدى . هذا الوعي الحاد بالنفس وبالناس ، يجعل سيدني تريفيوسيس يبرز الى المقدمة في الرواية ، بينما يتراجع الأشخاص الآخرون فيها الى الوراء ويصبحون مجرد أضداد foils ، تتحدد بالمقارنة بها ، شخصية تريفيوسيس . ثم اننا نجد هذا الأخير مركز الحركة المادية والفكرية في الرواية . ولكي يمنحه شو حياة فكرية صاخبة ، يتجاهل المؤلف حدود المعقول والمحتمل ، ويسمح لبطله بأن يلقي الخطب ويتقدم بالتفسيرات لأقل بادرة تبدو من الشخصيات الأخرى وهكذا نجد تريفيوسيس يلخص لزوجته كتاب ماركس : « رأس المال » و « البيان الشيوعي » بينما الاثنان في طراد مع البوليس وأهل الناحية ، الذين كانوا يقتفون أثرهما .

كذلك نجد تريفيوسيس يشترك مع باقي الشخصيات في مناقشات تشور في غمضة عين ، ثم لا تلبث أن تتحول الى محاضرات يلقيها

تريفوسيس ، وتتناول كل ما يخطر على البال من موضوعات ، من فنون الزنكوجراف والفوتوغرافيا وكتابة الرواية والمسرحية ، الى أسس النظامين الاقتصادي والسياسي في بريطانيا الرأسمالية .

كذلك يرتبط سيدنى تريفوسيس بأبطال مسرحيات شو عن طريق سمة مشتركة بينهم جميعا الا وهى التهريج clowning ، هذه السمة نجدها واضحة في أبطال مثل (الانسان والسلاح) وقاليتين (من يدرى ؟) وديك دادجن (تلميذ الشيطان) واندروكليس (اندروكليس والأسد) وماجنس (عربة التفاح) . وينبها شو نفسه الى صلة النسب التى تقوم بين شخصياته وبين شخصيتى المضحك الوقح والمهرج فى المسرحيات البريطانية القديمة (١) . وعلى هذا فحينها تبدأ رواية « الاشتراكي غير الاجتماعى » نجد تريفوسيس متخفيا فى زى عامل ساذج يسمى سميلاش . وبهذه الطريقة يتمتع العامل بميزتين كبيرتين ، الأولى الرخصة التى تمنح عادة للمعتوه كى يقول كل ما يريد صراحة ، والثانية ميزة العقل الكبير ، الذى هو أحد مواهب تريفوسيس ، والعامل يستخدم الميزتين معا فى توجيه سهام النقد الى أهل الناحية ، ناحية لايقين . على أننا نجد أن أبطال مسرحيات شو يستغنون عن التخفى الذى يلجأ اليه تريفوسيس ليقوم بالتهريج ، ويقررون أن يهرجوا بصفته الشخصية .

وهذا التخفى الذى يصطنعه تريفوسيس يتخذه شو مناسبة موالية كى يدخل فى الرواية عنصر المهزلة — مهزلة العامل الساذج ذى العقل الجبار . غير انه يدخل مع المهزلة عنصرا آخر هو عنصر حكاية الخرافة fairy-tale . وهذا العنصر الأخير جزء هام من مسرح شو ، نجده أحيانا مستخدما لذاته ، مثلما يحدث فى مسرحيات : « الرجل والسلاح »

(١) مقدمة « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » .

و « اندروكليس والأسد » و « بيجماليون » . وأحيانا أخرى نجد الخرافة مستخدمة كواحد من المؤثرات ، مثلما يحدث فى حالة الأب كيجان ، فى مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » الذى يتحدث فى أحد مواقف المسرحية الى واحدة من حشرة النطاط .

ويقسم عنصر الخرافة رواية « الاشتراكي غير الاجتماعى » قسمين : فى الأول نجد البطل ساخطا على ثروته ، والمصدر الذى استمدتها منه ، ذلك أنه ابن رجل من أصحاب مصانع النسيج ، جمع ثروته من استغلال العمال وامتصاص دماهم . لهذا يشعر تريفوسيس بالتقزز من ثروته وطبقته الاجتماعية كلها ، فيهجّر زوجته الغنية ، ويقرر أن يهب حياته لمهمة واحدة هى تحطيم الرأسمالية . وفى هذا يقول الباحث الأمريكى ايرفين « انه ، كروين هوود ، يذهب ليعيش وسط الغابات ، ويجعل من نفسه عفريتاً اسمه جيف سميلاش ، ويأخذ يستخدم مواهبه السحرية ، وهى الوقاحة والفكاهة واللغة الركيكة ، فى افحام الأغنياء فى المناقشة ، وهداية الفقراء الى الماركسية ، فيعيش بهذا عيشة لطيفة مزجة » (١) .

هنا نجد فكاهة شو الحقيقية ، وتلك الخفة الرقيقة كالغاز ، التى تملأ مسرحيات الكاتب الأولى . ونجد كذلك ان الدعاية ، باستثناء ملخص آراء ماركس ، الذى يقدمه تريفوسيس لزوجته ، قد زحزحت فى هذه الرواية الى المؤخرة فلم يعد فى امكانها أن تبرز بروزا يضر بصالح الرواية كهيكل فنى ، ووضعت الفكاهة بالتالى وضوحا لطيفا مطمئنا . هناك مثلا ، موقف فكاهى ممتاز يشتبك فيه سميلاش ، أى تريفوسيس ، مع البوليس ، الذى يتمه باختطاف امرأة هى فى الواقع زوجته . وهناك أيضا ولد صغير لطيف ، برى تريفوسيس وهو يقبل زوجته ، فيشهد بهذا أمام البوليس ،

(١) وليم ايرفين ، ص ٣١ .

ويحاول تريفيوسيس أن يخوفه حتى يتنازل عن شهادته ، فيصر هذا عليها  
أصرارا وقحا يثير الضحك .

ثم يكشف أمر سميلاش ، ويضطر تريفيوسيس الى التخلي عن تنكره ،  
وهنا يبدأ الجزء الثانى من الرواية ، وتأخذ في الاتجاه الى الجدية بشكل  
واضح . هنا تنتقل الى جو « المسرحية المنزلية domestic drama الذى سبق  
أن خبرناه فى رواية « العقدة اللامعقولة » . ذلك ان الزواج يصبح  
موضوع الرواية الأول فى هذا للجزء ، يأخذ تريفيوسيس على عاتقه مهمة  
ترويض شخصيتين من شخصيات الرواية ، الى جانب أنه هو نفسه يتزوج  
شخصية ثالثة ، بعد أن يخلصه المؤلف من زوجته الأولى بالموت . وقد كان  
خلاص تريفيوس من زوجته أهرا مفروضا من وجهة نظر الحركة الفكرية  
فى الرواية ، وان بدا شاذا غير معقول من وجهة نظر الحركة المادية . ذلك  
أن الزوجة أثبتت أنها أكثر رومانسية وحسية وتدلها فى حب زوجها من أن  
تستمر طويلا معه ، وهو الذى يؤمن بأسبقية العقل على العاطفة . وعلى  
هذا ، يتزوج تريفيوسيس من فتاة هى شو فى ملابس النساء . ان الموقف  
الذى تتم فيه خطبة هذه الفتاة ، واسمها أجاثا ، الى تريفيوسيس ، تتمثل  
فيه كل المميزات التى تميز مواقف الحب والزواج فى مسرح شو . فالفتاة  
هى التى تتقدم لخطبة تريفيوسيس ، لا العكس . واجراءات الخطبة خالية  
من كل ما يعتبره الطرفان « سخافات عاطفية » ، فهما يقرران منذ البداية  
انهما لا يتزوجان عن حب ، وانما لأنه يبدو لكل منهما أن الزواج من  
الآخر فكرة طيبة يتوقع لها أن تنجح .

بل ان تريفيوسيس يخرج مفكرته من جيبه ويسجل فيها تاريخ زواجه ،  
لثلاثين سنة فى زحمة مشاغله . وهكذا يذكرنا هذا الموقف بموقف خطبة  
مشابهة بين فالنتين وجلوريا ، بطلى مسرحية « من يدري ؟ » ، ففى

كلا الموقفين تتصرف البطلتان تصرفا غير متوقع ، يثير الضحك . فهما يقرران  
منذ البداية أن تتزوجا بالخطيب ، حتى قبل أن يتقدم بالخطبة ، ولكنهما  
تتظاهران بأنهما تعارضان هذه الخطبة نفسها ، ثم تسمحان للبطلين بأن يتغلبا  
على هذه المعارضة الظاهرة ، وفجأة تقبض كل منهما على خطيبها بيد من  
حديد ، ولا تسمح له بأن ينفلت من قبضتها . لقد وقع فى الفخ الذى أعد  
له بعناية .

وفى هذا الجزء الثانى من الرواية ، نجد الأصول الأولى لكثير من  
الشخصيات التى نلقاها بعد هذا فى المسرحيات . نجد ، الى جوار  
تريفيوسيس ، الذى هو مزاج من شخصيتى تانر ( الانسان والسوبرمان ) ،  
وأندرشافت ( ماجور باربارا ) ، شخصية ارسكين ، وهى محاولة أولى من  
محاولات شو لتقديم شخصية الفنان العاطفى التقليدى ، الذى يمثله فى  
المسرحيات برايد ، ( مهنة مسيز وارين ) ، واكتافوس ( الانسان  
والسوبرمان ) . وتعد أجاثا ، الى حد ما ، صورة أخرى من جلوريا ( من  
يدري ؟ ) ، ولكنها فى هذا الجزء الثانى من الرواية تقترب من شخصية  
ايدث ( الاستعداد للزواج ) . انها تتحول من تلميذة مريحة مسلية فى الجزء  
الأول من الرواية الى فكرة مجردة تمثل المرأة الجديدة التى يؤمن بها شو ،  
وان كانت تغطيها طبقة رقيقة من الحيوية تنقذها من التجريد الكامل .

\*\*\*

فى الروايات التى تلت رواية : « عدم نضوج » ، نجد اتجاهها مستمرا  
لزيادة الحوار والتقليل من الحكاية narrative . ويوضح وجود  
هذا التيار بالمقارنة بين « عدم نضوج » ، رواية شو الأولى ، وروايته  
الثانية : « العقدة اللامعقولة » ، وبين هذه الرواية الثانية وبين الرواية  
الأخيرة « الاشتراكي غير الاجتماعى » .

ثم ان كثيرا من مقدمات الفصول في هذه الروايات ، وكثيرا من التعليقات وأوصاف الشخصيات ، وأوصاف محيطهم وما يملكون من متاع تحمل الطابع الخاص الذي يميز الارشادات المسرحية الطويلة التي نجدها في مسرحيات شو وعلى هذا نجد الفصل الثاني من مسرحية : « الاشتراكي غير الاجتماعي » يبدأ بمقدمة هي أقرب ما تكون الى مقدمات الفصول أو المناظر المسرحية التي كتبها شو لمسرحياته فيما بعد ، وذلك من وجهة نظر الإيجاز والقصد المباشر الى الهدف . وفي الصفحة العاشرة (١) من هذا الفصل نجد ان الحوار يتخلله في موضعين اثنين تعليقات موجزة لا يميزها من الارشادات المسرحية الا ان أفعال الجمل فيها موضوعة في الزمن الماضي . بل ان الواقع ان الفصل برمته يعتبر وحدة درامية كاملة ، نجد فيه الموقف الدرامي المؤلف في مسرحيات شو ، والذي يصور شخصا المفروض فيه أنه عزيز جدا ( في هذه الحالة ابنه ) يقصد بيته وأهله فيقابله هؤلاء الأهل ( في هذه الحالة الأبوان ) مقابلة لا ترحيب فيها ، مما يجعل الفرق بين المقابلة الحقيقية والمقابلة المتوقعة مصدر فكاهة لا تخلو من السخرية . هذه الفكاهة الساخرة يدعمها عنصر لا يقل عنها شيوعا في أعمال شو هو الفكاهة الخام crude comed . وهذه الأخيرة يقدمها في الرواية صبي صغير يسمى أبواه معاملته ، فيأمرانه بمغادرة الغرفة أو العودة اليها حسبما تقضى حاجتهما لا حاجته هو ، فينشأ من تكرار خروج الابن ودخوله موقف هزلي يثير الضحك .

والى جانب هذا نجد في هذا الفصل عنصرى سوء الفهم والمفاجأة ، وهما يدفعان الأحداث الى قمة لا تلبث القصة أن تجتازها متجهة الى

حل (٢)

(١) الرواية . طبعة كونستابل .

(٢) صفحة ١٣ من الطبعة المذكورة .

وكل هذه العناصر تجعل من الفصل وحدة درامية لا يكاد يميزها من المسرحيات شيء كثير .

\*\*\*

قلنا في أول هذا الفصل ان انتقال شو من كتابة الروايات الى كتابة المسرحيات كان تغييرا للون الأدبي وليس للمادة المقدمة . فاذا سلمنا بهذا ، برز لنا سؤال هو : لماذا قرر شو أن يترك كتابة الروايات ؟

الجواب نجده في رواية : « الاشتراكي غير الاجتماعي » . فقرب نهاية هذه الرواية يكتب البطل : سيدنى تريفيوسيس رسالة الى المؤلف يقول فيها : « وأخيرا ، اسمح لي أن أعبر لك عن أسفى لأنك لا تجد شيئا تستخدم فيه مواهبك أجدى من كتابة الروايات . ان أول نتيجة أدبية لنظامنا الاقتصادي القائم على أرباح القرصنة والاتجار بالرقيق قد كانت شكسبير . وانه لمن سوء حظنا أن نظرة شكسبير لمصير الانسان . وقد كان يرى هذا المصير مظلمًا ، تعيسًا ، يحوطه يأس يبعث على الفرع . لا تزال تبررها الى اليوم حالة مجتمعنا الانجليزي ، مما يلقي في روعنا أن شكسبير ليس شاعر عصر بعينه ، بل شاعر كل العصور . غير ان الشعر الذي يحكى عن اليأس لن يعيش طويلا بعد أن يذهب اليأس نفسه . ان روائى القرن التاسع عشر ان هم الا ذيل شكسبير ، فحذار أن تربط نفسك الى ذلك الذيل » (١) .

وفي موضع آخر من الخطاب نفسه يربط تريفيوسيس بين كتابة الرواية وبين نوع متأخر من الحياة « يتحول عنه الانسان الآن ، بعد أن حارب من أجل حريته الشخصية وفاز بها ، يتحول عنه في تفرز ، مخلفا وراءه حلم الأناني باستقلاله الذاتى منتقلا منه في تفرز الى تبني الاهتمامات الجماعية للمجتمع » .

(١) رواية الاشتراكي غير الاجتماعي ص ٢٥٨ من نفس الطبعة .

لقد أصبحت الرواية الآن إحدى اهتمامات النساء ، وما يجيء في الروايات من أحداث انما « ينظر اليه من وجهة نظر أخلاقيات رومانسية توازي ، في البعد عن الواقع ، بعد تلك الأحداث نفسها عن ذلك الواقع » (١). هذا عن خطاب البطل الى المؤلف . أما في صلب الرواية ، فان تريفوسيس يسأل أحيانا ، الفتاة التي يتزوجها فيما بعد ، يسألها ماذا تقرأ . فنقول : رواية . فيقول : « أى قصة كاذبة تحكى عن شخصين لا وجود لهما ، ولو فرض وكان لهما وجود ، لتصرفا بطريقة تختلف تماما عن تصرف البطلين الحاليين » (٢). وفي الفصل الثانى عشر من نفس الرواية ، نجد هجوما آخر على فن الرواية والفن القصصى عامة . فالكتاب الروائيون يوصفون بأنهم « أطفال كبار » ، سيطوى الزمان أعمالهم ، ويحل محلها الرفقة المسلية والحديث الذكى ، والعقل البشرى الذى شب عن طوق الانبهاج الطفولى .. بالقصص » (٣).

وواضح من النصوص المتقدمة أن شو اذ كان يكتب هذه الرواية الأخيرة من رواياته ، كان يحس بسخط متزايد على فن الرواية كوسيلة للتعبير عن آرائه . بل ان النص الأخير ليوضح أيضا ان هذا السخط كان لا يزداد حتى يشمل استخدام الكتابة الفنية بوجه عام ، كوسيلة لهذا التعبير .

ومن السهل التعرف على أسباب هذا السخط من النصوص المتقدمة ، فانها تشير الى أن شو كان قد انتهى الى الربط بين كتابة الرواية وبين نوع من المجتمعات يرى أنه يختصر .

(١) نفس المصدر ص ٢٥٤ .

(٢) ص ٢٢٠ . نفس المصدر .

(٣) ص ١٦٠ نفس المصدر .

وكان شو يعتقد ان الجذور التى مدتها الرواية في ذلك المجتمع هى من العمق والامتداد بحيث أصبح من المتعذر عليه أن يستخدم الرواية في العمل الذى كان يعتزم القيام به : ألا وهو تغيير ذلك المجتمع نفسه . ومن هنا كانت اشارة تريفوسيس الى روائى القرن التاسع عشر على أنهم ذيل لشكسبير » ، يتلوى بسرعة في طريقه الى العدم » .

والى جانب هذا ، كان شو يعتقد ان الرواية ، كتصوير للمجتمع — كوصف للعلاقات بين الرجال والنساء ، أصبحت بعيدة عن العصر بشكل يدعو الى اليأس . أنها « قصة كاذبة عن شخصيتين » ، أى أنها قصة تشغل نفسها بوضع كريبه عند شو ألا وهو الوضع البالغ الخصوصية ، في الوقت الذى كان شو يرى فيه الانسان متحولا في تقزز من حلم الأنانى بحريته الفردية الى الاهتمام بالمصالح الجماعية للمجتمع . أى أن الرواية ، باختصار كانت تمثل لشو لونا فرديا من ألوان الفن ، بينما كان هو ، وقد اعتنق الاشتراكية مؤخرا ، قليل الاهتمام بعالم الفرد القلق .

هذا في رأينا ، هو السبب الأساسى الذى من أجله أعرض شو بجانبه عن كتابة الرواية . أما السبب الذى يقدمه هو في تفسير هذه الأغراض فهو في رأينا غير جدير بالاعتبار الجدى .

يقول شو في مقال له نشر في إحدى المجلات (١) : « اننى أفلست من فرط جهلى وعجزى . » وهذا في الواقع غير صحيح . فالذى يقرأ الروايات الخمس يجد فيها كثيرا مما يسلى ويطرف ، وما له قيمة أدبية غير منكورة ، وينطبق هذا بصفة خاصة على « الاشتراكي غير الاجتماعى » . كما ينطبق — الى حد ما — على « العقدة اللامعقولة » . وعلى « مهنة كاشيل بيرون » التى صادفت نجاحا تجاريا مذكورا وطبعت مرارا .

(١) Tinsley's Magazine, 1892 — مقال عنوانه :

"Mr. Bernard Shaw's Works of Fiction Reviewed by Himself".



السبب الأساسي اذن لا يكمن في عجز شو الفني ، كما يحاول أن يوهنا ، بل هو — كما أوضحنا — ناشئ عن طبيعة الكتابة للرواية ، وعن النظرة التي كان شو ينظرها الى هذا الفن .

يؤيد هذا المذهب الذي نذهب اليه ما عرف من حقائق عن الظروف التي اختار فيها شو كتابة الرواية مهنة له ، عقب هجرته الى لندن بوقت قصير . يقول شو في المقدمة التي كتبها لروايته الأولى « عدم نضوج » : « في تلك السنة ، ( ١٨٧٩ ) فعلت ما كان يفعله غيري من مغامري الأدب ولا يزالون الى الآن يفعلونه ، كتبت رواية » (١) . ومعنى هذا ان كتابة الرواية لم تكن زغبة كان شو يتحرق شوقا اليها . وانما أقدم عليها لأنه لم يجد عملا أدبيا سواها .

ومما له مغزى في هذا السبيل ان شو ، بعد أن هجر كتابة الرواية ، لم يكتب للمسرح مباشرة . وسبب هذا ان المسرح في تلك الأيام كان خاليا من أية فكرة ، وكان يعرقل تقدمه نفس النظرة المزيفة للحياة والأحياء التي كان شو يشكو من أنها تجعل من الرواية شيئا تافها ، رجعيا . ولم يكتب شو للمسرح الا حينما اكتشف هنريك إبسن ، وتبين الامكانيات التي يقدمها الفن المسرحي لمن يريد استخدامه وسيلة لنشر الآراء بين الناس . من ذلك اليوم ، أخذ برنارد شو يخطو خطواته الثابتة الدائبة على الطريق الطويل الذي انتهى به الى ذلك البناء الضخم الذي نعرفه اليوم : مسرح برنارد شو . الى هذا كله يشير شو حينما يقول : « لعل القراء .. يذكرون أنني اتجهت الى الكتابة للمسرح حينما وجدت أن الكلام الكثير حول موضوع « المسرح الجديد ، قد أخذ يهدد بفضيحة مخزية تلك .. أنه في إنجلترا على الأقل ( ليس المسرح الجديد ) الا أكذوبة من أكاذيب الخيال الثوري . وهذا

(١) ص ٣٧ من طبعة كونستابل .

مالم يكن لي قبل باحتماله . كنت قد تسرعت فتبينت القضية في حماقة . فبدلا من أن أتركها تنهار ، تقدمت بدليل من صنع يدي » (١) .

أي أن شو وجد نفسه مقحما على المسرح . انه لم ينكب على الكتابة له باختياره الفردي الحر ، بل دفع الى ذلك دفعا بواسطة قوى أكبر منه بكثير . وهكذا قام « المسرح الجديد » في بريطانيا — ذلك الوليد الذي أخرجه شو الى الوجود ، وشكله وهذبه وجعل منه مسرح الأفكار الدعائي . في هذا المسرح لم يكن هناك مكان « للقصة الكاذبة التي تحكى عن فردين لا وجود لهما » . وانما شغل هذا المسرح نفسه كل الانشغال « باهتمامات المجتمع الجماعية » ، وضرب صفحا عن الفرد المنطوي على نفسه الى درجة تجعله ميثوسا منه .

\*\*\*

حاولنا فيما تقدم أن نثبت ان أعراض شو عن كتابة الرواية ، وكتابته للمسرح بعد ذلك انما كان تغييرا في اللون الأدبي وليس تغييرا للمضمون ونريد الآن أن نصل الى نتيجة يعينها تلك : ان هذا التغيير لم يستتبع تغييرا ذا بال من ناحية الصنعة . لقد ذهب شو يستعمل في مسرحياته نفس الصنعة التي استخدمها في الروايات ، بكل ما جلبت هذه الصنعة على فنه من مزايا ومعائب . وحين تبين هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم في غير كبير عناء الخصائص التي تميز مسرح شو ، والتكوينات غير الطبيعية التي نجدها في هذا المسرح .

يقول هوبروك جاكسون (٢) : « ان فن ( شو ) يسجل تطورا يهدف الى خلق وسيلة للتعبير غايتها الدعاية .. والدارسون لأعماله يستطيعون

(١) مقدمة مجلد « مسرحيات لطيفة » طبعة بينجوين ص ٥ .

Bernard Shaw, Grant Richards, 1909, pp. 150-1.

(٢) في كتابه

أن يتبينوا خطوط هذا التطور من المقالة والرواية الى .. الدعاية عن طريق المسرحية .. والواقع .. أن .. الروايات ( التي كتبها شو ) .. تحصل كثيرا من خصائص المسرحية : فهي محكية بواسطة الحوار ، يتخلله هنا وهناك الحد الأدنى من الوصف ، وأكبر قدر ممكن من الشرح . ويمضي جاكسون فيقول ان الروايات التي كتبها شو هي في الواقع « مسرحيات في مرحلة الجنين ، مسرحيات في طور الانتقال » . ثم يضيف : « ان ما حدث ، حينما أصبحت هذه الروايات مسرحيات انما كان عملية اعادة تنظيم للأجزاء ، لا عملية تغيير في مادتها . فالأوصاف التي جاءت ( في الروايات ) أصبحت السيناريو ( في المسرحيات ) وهذه أطال فيها شو حينما أخذ يطبع مسرحياته ، أما الشرح فقد تحول اما الى المقدمات والملاحق المشهورة ( التي أضيفت الى المسرحيات ) أو أدرج في الحوار الى درجة كبيرة متزايدة » .

وعلى ضوء هذا النص سنمضي ، في هذا الفصل محاولين أن نقدم تحليلا تقديريا لبعض مسرحيات شو ، وذلك فيما يخص علاقات الارشادات المسرحية فيها بالمقدمة ، والفواصل الفكاهية comic interludes والمدخل prologue والمؤخرة epilogue . كذلك سنبحث الوظائف التي تؤديها هذه الأجزاء ، وتتبع أصولها في الروايات والأثر الذي تتركه على البناء الدرامي للمسرحية كما كتبها شو .

\*\*\*

لنبدأ أولا بمشكلة الارشادات المسرحية المطولة . يتعرض شو في مقدمة المجلد : « مسرحيات غير لطيفة » بشيء من التطويل لأصول هذه الارشادات والأهداف التي تسعى لتحقيقها . ومما يقوله في هذا الصدد نستطيع أن نتبين أن هذه الارشادات بدأت تأخذ شكلها المعروف في مسرحيات شو ،

حينما أخذ الكاتب يتهيا لطبع هذه المسرحيات . لقد اتخذ شو من مسرحياته المطبوعة وسيلة للاتصال غير المباشر بأقسام من رواد المسرح لم يكن ، لأسباب متعددة ، يستطيع أن يعرض عليها أعماله . وهذه العقبة بينه وبين الجمهور هي التي دعت الى أن يطبع مسرحيات من أمثال مجموعة « مسرحيات غير لطيفة » التي سببت أولاهما ( بيوت الأراميل ) موجة عالية من الاحتجاج ، بينما حظ تمثيل الثالثة ( مهنة مسيز وارن ) ثلاثين عاما متصلة .. ثم ان طبع المسرحيات كان سبيلا اتخذ شو ليوصل أعماله الى جمهور أكبر من جمهور المسرح ، ألا وهو جمهور القراء ، الذين كانوا يجدون المتعة فيما يقرأونه من روائع الأدب ، ولكنهم قلما كانوا يذهبون لمشاهدة مسرحيات كاتب لم يسبق لهم أن تعرفوا ، عن طريق القراءة ، على أعماله بوصفها أعمالا أدبية ، أو عن طريق مشاهدة كبار الممثلين يؤدونها ذات مرة في إحدى الحفلات .

ولما وجد شو نفسه مضطرا لطبع مسرحياته ، عن له أن يقدمها لقرائه في أقصى ما يستطيع من سهولة وتشويق وفي نفس الوقت كان عليه أن يحسب حساب المنافسة التي تلقاها المسرحية المطبوعة من جانب الرواية . ومن هنا جاءت الفقرات الوصفية والتعليقية التي تسبق أجزاء المسرحية المطبوعة وتتخللها .

هذا هو ملخص لأسباب طبع المسرحيات كما أوردها شو في المصدر السابق الذكر . غير أن شو لا يكتفى بعرض هذه الأسباب وانما ينتقل من هذا الى تحويل الضرورة الى فضيلة ، فيدافع عن الارشادات المسرحية المطولة كمبدأ في حد ذاته ، وليس كضرورة ألجأته اليها الظروف . وفي هذا يقول ان تلك الارشادات هي إحدى الوسائل الدفاعية التي يلجأ اليها المؤلف المسرحي لحماية فنه من سوء العرض الذي قد يقع فيه الممثل ، وهي في نفس

الوقت عون للممثل على اعادة فنه . والمشاهد أن المسرحية المكتوبة ببراعة — أجدر أن تتلاءم مع الطرق المتباينة للتمثيل ، من غيرها وأن العكس ، أى تلاؤم الطرق المألوفة للتمثيل مع مسرحية غير بارعة ، أمر أقل احتمالا . والحوار بمفرده لا يكفى لكى يفهم الممثلون « المعنى العقلى والظروف المحيطة » التى تكمن فى الأدوار التى يؤدونها . ومعنى هذا ان المؤلف ليس مضطرا لشرح مراميه لقارئ المسرحية المطبوعة وحسب ، بل انه مضطر كذلك الى أن يقدم نفس الشرح للمثل .

ومن جهة أخرى ، كان شو يؤمن بأن طبع المسرحية مع بذل مجهود جدى لا يصل معناها الكامل الى القراء ( عن طريق الوسائل التى سبقت الإشارة إليها ) أمر من الجائز جدا أن يؤدى الى خلق فن جديد . اذ ذاك « يتحول وصف المناظر الموجز الذى يسبق أجزاء المسرحية والذى قلما يقرأه أحد الى فصل كامل أو ربما الى سلسلة فصول .. ويكون من نتائج هذا أن تنشأ أعمال فنية هى مزاج من ألوان متعددة ، فجزة روائى ، وجزة وعظى وثالث وصفى ، ورابع حوارى وخامس ربما أصبح مسرحيا . أعمال من النوع الذى يقرأ ولا يمثل » . ويمضى شو فيقول : « وأنا لا اعترض لدى على هذا النوع من التأليف ، ولكن هدفى الخاص كان دائما هدف كل كاتب مسرحى ممارس لمهنته .. اننى لم أضع ( فى النص المطبوع ) الا كل ما يمت بصلة للتمثيل وكل ما يمت — خلال التمثيل — الى فهم الجمهور للمسرحية » (١) .

ويسمى شو مذهبه فى الارشادات المسرحية المطولة « الطريقة الأدبية » . وبدلا من أن يجد ما يشين فى طريقة مسرحية تجعلنا نعتمد ، كى تفهمها وتتأثر بها ، على تلك الارشادات ، نجد ، على النقيض ، يؤكد فى جراءة (١) مقدمة « مسرحيات غير لطيفة » طبعة بنجوين ، ص ١٣ .

أن عدم أخذ شكسبير بهذه الطريقة قد جر على الأدب المسرحى خسارة كبرى ، ذلك أن شكسبير لم يكن مضطرا الى اعداد مسرحياته للنشرو فى حسابه — كما كانت الحال مع شو — منافسة قوية من جانب فن الرواية . ومن ثم لم يترك لنا شكسبير ما يسميه شو : « فنا مسرحيا متسق البناء من الناحية الفكرية ، ولم يكن فى مكنته أن يدرس شخصياته ومجتمعه بطريقة عملية صحيحة » .

بل انه يبدو واضحا أن شو يعتقد أن « طريقته الأدبية » هذه تسجل تقدما على الطريقة الاليزابيثية القديمة التى لا تكاد تعطى شيئا سوى « الخطوط الأولى » للحوار والشخصيات والظروف المحيطة بها . ومع أنه يعترف بأن المسرحيات الجيدة تحوى دائما دلائل محددة تؤدى الى تفهم الشخصيات وظروفها ، فهو لا يستنتج من هذا الاعتراف نتيجته الحتمية وهى : ان المسرحيات الجيدة يجب عن أن تستغنى على الدوام عن الارشادات المسرحية المطولة . وبدلا من أن يفعل هذا نراه يؤكد بأن بعض الأبيات فى مسرحيات شكسبير ، تلك التى تصف الحركة المسرحية ابان حدوثها ، والتى أدخلها شكسبير فى صلب المسرحيات ليجعل الحركة المسرحية أشد تأثيرا فى نفوس النظارة — هذه الأبيات ان هى الا ارشادات مسرحية فى عرف شو ، ولم يمنع الناس من أن ينظروا إليها فى هذا الضوء الا حدود المسرح الاليزابيثى المادية ، وعدم التفرقة الى حد كاف ، فى المسرحية الاليزابيثية بين الحوارى المسرحى من جهة وبين الملحمة والشعر الأدبى من جهة أخرى (١) .

وهكذا نجد أن شو يقيم هنا دعوى كبيرة ، تبدأ بالقول بأن طريقته الأدبية ان هى الا محاولة لبث مزيد من التشويق فى نص مسرحية مطبوعة ،

(١) كتاب « برنارد شو » من تأليف فرانك هاريس ص ٢٤٤ .

لولا أنه أصبح النص جامدا لا يسلى ثم تنتقل الى القول بأن هذه الطريقة الأدبية لها ما يبررها كهدف في حد ذاته ، وأنها تعين المؤلف والممثل على أن يقدموا لنا دراسات واقعية للشخصيات ، وأنها لهذا كله ، ينبغي أن تعد خطوة الى الأمام يخطوها الفن المسرحي ، وإضافة ذات بال للنظرية المسرحية . ثم يزيد شو الى هذا أنه برغم أن هذه الطريقة إنما تمهد السبيل الى قيام فن غير درامي non-dramatic ، فهو شخصيا قد حرص ، بوصفه كاتباً مسرحياً ممارساً ، على أن يظل داخل حدود الفن المسرحي . هذه هي دعوى برنارد شو ، قدمناها ملخصة .

والآن تنتقل الى تفحص هذه الدعوى ونقدها ، وذلك بتحليل واحدة من المسرحيات التي كان يعيها شو حينما أقام دعواه — تلك هي مسرحية « كانديدا » .

ماذا يريد شو أن يقدم لنا في « كانديدا » ؟ انه يريد أن يصور الصراع بين الشاعر مارشبانكس والقس موريل ، بين « خيالية » الأول ، الغامضة ، المرتبكة ، المحدودة الرؤيا ، العابثة بل والمضحكة أحيانا ، وبين « عملية » الثانية ، الواضحة ، الشجاعة ، الواقعية ، العاقلة الكريمة ، القوية البنية ، القصيرة النظر ، تلك « العملية » التي تتمثل في المسيحية التي يؤمن بها موريل (١) . لقد وجد شو في هذين الضدين مجالا للصراع الدرامي ، فجعله الصراع الرئيسي وراء مناوشات موريل — مارشبانكس ، غير أن المرء يتساءل : هل هذا صراع حقيقي ؟ أو بالأحرى هل ينجح شو في أن يجعله يبدو حقيقيا لأعيننا ؟ الجواب هو النفي — أولا : لأن وجهتي نظر كل من موريل ومارشبانكس لا تختلفان الى الحد الذي يجعلهما مجال صراع ، ان موريل يمثل الاشتراكية المسيحية ، بينما يمثل الشاعر

(١) مقدمة « مسرحيات لطيفة » .

مارشبانكس المحاولات التي تبذلها هذه الاشتراكية المسيحية نفسها كي تلعو على نفسها وعلى هذا نجد أن الشخصيتين انما تمثلان في الواقع وجهين لشيء واحد ، وأن الصراع بينهما محدود بنفس الحدود . ولعل شو نفسه كان يشير الى طرف من هذا النزاع المحلي ، أو النزاع مع النفس ، في مقدمة « مسرحيات لطيفة » حينما قال : « كي نستخلص من اتجاه ما قبل رافائيل خلاصته الدرامية » .. علينا أن نصور ما قبل الرافائيلية (١) في صراع مع الخطوات الأولى ، الكسيرة ، العصبية ، التي تخطوها اذ هي تحاول أن تشكل ثورتها ضد نفسها ، وأن تتطور الى شيء أرقى مما هي (٢) .

هذا ، اذن صراع محدود بطبيعته . وهو الى هذا صراع لم يستطع شو أن يجعله واضحا ولا متسقا ، فضلا عن أنه لم يجد له خاتمة مقنعة (٣) . فمثلا نجد موريل ، أحد طرفي الصراع ، لا يدري شيئا عن السر الذي يختفي في قلب الشاعر ، أما الطرف الآخر ، مارشبانكس ، فالمرء لا يستطيع أن يجزم بأنه هو نفسه يعرف هذا السر . أو على الأقل لا يستطيع المرء أن يجزم بأنه يدري شيئا واضحا عنه ، فيما عدا فكرة لا تذهب بعيدا في تفسير الغموض ، يحس مارشبانكس من خلالها انه لا يصلح للسعادة الزوجية ، وأن نصيبه في الحياة ينبغي أن يكون دوما نصيب الشاعر الذي يذرع الليل وحيدا بلا رفيق (٤) . وهذه نهاية لا تنهى شيئا .

(١) اتجاه تبناه جماعة من الفنانين والأدباء الشبان في إنجلترا حوالي عام ١٨٥٠ ، كان يرمي الى الثورة على تقاليد الأدب والفن المعروفة اذ ذاك وإلى عبادة الجمال والعودة الى عصر مثالي تخيل هؤلاء الفنانون انه كان موجودا قبل الرسام الايطالي العالمي رافائيل . وأشهر هؤلاء الفنانين : دانتى روزيتي . وكان شاعرا ورساما في آن .

(٢) ص ٧ من المقدمة .

(٣) يستنكر وورد في كتابه : « برنارد شو » الجملة التي نتحدث عن السر في قلب الشاعر ويصفها بأنها « جملة غريبة على مسرحيات شو » . راجع الكتاب ص ٧٢ .

ان من يحاول أن يصور نزاعا دراميا بين وجهين لشيء واحد انما يقدم على عمل لا هو بالسهل ولا بالمجزي . وهو الى هذا يخاطر بأن يجعل من مسرحيته شيئا مجردا ، أى غير درامى .

وهذا هو السبب الثانى الذى من أجله نجد الصراع بين الشاعر والقس غير مقنع . انه صراع بدأ فجأة ، دون تمهيد كاف . فلا يكاد يمضى على مارشبانكس فى بيت موريل لحظات قليلة حتى يأخذ يهاجم موريل فى طريقة شاذة فى شدتها وهكذا يبدأ الصراع مفتعلا . ويحس المرء أن أحدا دفع به دفعا الى البدء ، وانه لم يعط فرصته الطبيعية كى يقوم ويتطور من تلقاء نفسه ، ووفقا لمنطق الحوادث الخاص .

ويبدو من ظاهر المسألة ، ان هذا الصراع يشور حول مسألة من يملك كانديدا ؟ ولكن هذا انما هو الشكل الذى يتخذه الصراع ، وليس جوهره . ذلك أن شو لا يريدنا قط على أن نعتقد أن كانديدا ، بشخصها ، هى محور الصراع . انه ، مثلا ، يجعلها بمنأى عن العراك طول المسرحية تقريبا . ثم انه لا يسمح لها بأن تتبين أن نزاعا يشور حولها الا قرب نهاية الفصل الثالث ، قبيل منظر المزداد الذى وضعت كانديدا نفسها فيه بين الرجلين . أضف الى ذلك ان الطريقة التى رسم بها شو كانديدا ، وقدمها لنا على انها امرأة حادة البصيرة عقلية الاتجاه تحب زوجها وتعلم لماذا تحبه ، هذه الطريقة تستبعد تماما احتمال أن تختار كانديدا رجلا آخر غير زوجها ان المرء ليحس ، منذ البداية ، أنها ستبقى الى جوار زوجها ، وأنها لم تفكر قط فى أن تغير هذا العزم ، وأن منظر المزداد ، لا يحمل فى طياته أى احتمال لحرية أى من الرجلين فى الاحتفاظ بكانديدا أو التخلي عنها ، وان كانديدا انما تقبل المزداد فى الظاهر فقط ، وعلى سبيل التهكم من زوجها وعشيقها ، وأنها ستحواله الى درس قاس تلقنه زوجها ، ذلك الدرس هو ألا يجروا فى المستقبل على الاعتقاد بأن شيئا غير حبها له ، يبقيا الى جواره .

٢٠

وهذا كله يحرم الصراع بين القس والشاعر من كل مظهر من مظاهر الصدق ، ويجعل منه مجرد مناسبة يدير بها شو نزاعا بين الاشتراكية المسيحية المثالية من جهة والاشتراكية المسيحية العملية من جهة أخرى ، وهو النزاع الذى رأينا أن شو اعتبره موضوع المسرحية الرئيسى . ومما يؤيد هذا الرأى أن مارشبانكس نفسه يتبين فى آخر المسرحية ان الصراع بينه وبين موريل لم يكن يستهدف تحديد من يفوز بكانديدا ، بل تحديد من من الرجلين كان متجها الاتجاه الفلسفى الصحيح . وقد جاءت نتيجة الصراع بمفارقة عجيبة . فالاشتراكي المسيحى العملى ، وجد ، فى ساعة المحنة ، ان زوجته ، وليس عقيدته ، أهم لديه من كل شيء آخر . أما المثالى الحالم فقد خرج من نفس المحنة وقد آمن بأن آراءه ، وليس حبه ، أعز عليه مما عداه .

ومن جهة أخرى ، نجد أن عدم اشتراك كانديدا فى النزاع ، يجعلها — كشخصية — أقل حيوية وصدقا مما كان يمكن أن تكون . ذلك انه ما دامت كانديدا ليست شيئا يستطيع المرء أن يفوز به أو يخسره بمحاولة من المحاولات ، وما دامت نوازعها مقررة من قبل ، وغير قابلة للتغيير مهما بذل المرء من جهد ، فانها تصبح ، والحال هذه ، شيئا له تجريدية وأبعاد الرمز ، وهذا بالفعل ما يريد لنا شو أن نعتقد . انها عنده العذراء مريم ، والرجلان المتخاصمان انما هما ولداهما . والواقع أن شو يلجأ الى هذا الاختيار التعسفى للرمز ( ونقول تعسفيا لأنه لا شيء مما تقوله أو تفعله كانديدا يوحي بأنها العذراء على الاطلاق ، فلا نواحى روحية لشخصها تستأهل الفحص . ولا دلائل أخرى هناك سوى ما يقوله لنا المؤلف ومارشبانكس من أنها ذات مغزى روحى معين ) يلجأ شو لهذا التعسف فى اختيار الرمز حتى يغطى نقصا واضحا فى تصويره لكانديدا كإنسان حى . انه يبدو وكأنه

موسم

أش  
الرائع  
٢٣



يقول لنا ، في نعمة خفيفة — اذا كنتم لا تجدون كانديدا شخصا حيا مليئا بالحياة ، فما ذلك الا لأنهما تجريد الرمز وبعده.

غير ان هذا كله لا يعين المسرحية على النجاح في شيء . فقد يختار شو المفكر الدرس الذى يريد أن يضمه مسرحيته . وقد يملأ عليه هذا الدرس هذه الحيلة الفنية أو تلك ، ولكن الكاتب المسرحى يتحمل عواقب هذا الاختيار ، فتفقد مسرحيته شيئا من تأثيرها ومعقوليتها . وملخص القول أن النزاع بين موريل ومارشبانكس يبدأ وينتهى وهو نزاع مجرد . وهنا يأتي دور الارشادات المسرحية والطريقة الأدبية بوجه عام .

ان شو يستخدم هذين العنصرين كى يغطى النقص الذى نلمسه في المسرحية . فمثلا ، نحن نتعرف الى أولى اللحظات العظيمة في المسرحية ، اللحظة التى تأخذ فيها كلمات مارشبانكس في التأثير على موريل ، عن طريق واحد من هذه الارشادات ، يقول شو فيه « يظهر التردد على نظرة موريل للمرة الأولى ، وينسى أن يدفىء يديه على النار ، ويقف يستمع في تفكير . » هذا الارشاد لا يمكن التعبير عنه عن طريق الحركة الا تعبرا جزئيا ، وذلك بالامتناع عن تدفئة اليدين ، أما الجزء الباقي فمن الصعب ايصال معانيه للمتفرج بطريقة مرضية . وهكذا تمر هذه اللحظة الهامة في المسرحية دون توكيد كاف في ذهن المتفرج .

وهناك مثل آخر أشد وضوحا نجده في الفصل الثانى . هنا تتخذ الارشادات المسرحية شكل تعليق وتحليل نفسى من النوع الذى نجده في الروايات فقط . تقول الارشادات « يصمت موريل . ويدو عليه — ظاهريا — أنه مشغول بخطاباته . أما في الواقع فهو مرتبك ، مشكك ، لما يجده في نفسه من احساس جديد مفزع ، فكلما ازداد وثوقه من جدوى الطعنات التى يوجهها الى خصمه ، كلما نجح هذا الخصم ( مارشبانكس )

في تقادى هذه الطعنات بمهارة وسرعة . وهو لهذا يشعر بالمرارة الشديدة اذ يجد نفسه وقد بدأ يخشى رجلا لا يحترمه » .

قليل جدا منا تنقله هذه الارشادات يمكن أن يترجم الى حركة أو تعبير . ومعنى هذا أن لحظة هامة من لحظات تطور موريل النفسى يتعذر أن تنقل الى النظارة بطريقة معقولة . كل ما يستطيع عمله في هذا الشأن ، هو المبالغة في الحركة واقتعالها ، حتى يفهم الجمهور ان شيئا غير مألوف يدور في نفس موريل . هذا بينما يفهم قارئ المسرحية المطبوعة هذه اللحظة الهامة على حقيقتها .

على أن الارشادات المسرحية التى يوردها شو خلال الكلام الذى يجرى على لسان مارشبانكس أوضح من هذا دلالة على طبيعة المهمة التى خصصها شو للارشادات عامة ذلك ان مارشبانكس هو أكثر الشخصيات الرئيسية في المسرحية بعدا عن الواقع . انه يدخل بيت موريل كالحمل الوديع ، ويخرج منه كالذئب الضارى ، وبين هذين النقيضين يحدث الانقلاب المفاجيء المألوف في مسرحيات شو ، بل ان الواقع أن مارشبانكس يمارس انقلابين لا انقلابا واحدا ، الأول لا علاقة له بتطوره كشخصية ، ويحدث عندما ينقلب الشاعر على صديقه القس انقلابا مفاجئا ، ويأخذ يوجه له الهجمات والاتهامات : من ذلك الوقت فصاعدا ، يصبح مارشبانكس شخصا آخر ، يخالف الشاعر الخجول المخنث الذى رأيناه يدخل منزل القس — أقرب ما يكون الى التلصص — منذ دقائق معدودة ، أما الانقلاب الثانى فيقع عند نهاية المسرحية ، وهو الانقلاب المفاجيء المألوف الذى تمارسه شخصيات شو في لحظة البرق . وبين هذين الانقلابين ، يقوم مارشبانكس بكل حركة وسكنة سخيفة فكر فيها شو وخصصها له . أما الارشادات المسرحية فعلها أن تشرح هذا كله ، وأن تسمح عنه غرابته . فمثلا يقول واحد من هذه

الارشادات : « يقف مارشبانكس مترددا في تعاسة ، لا يدري أين يقف ولا ماذا يفعل . انه يخاف بيرجيس ، ولو استطاع الهرب . أما خياشيمه وفمه وعيناه ، فانها تفصح ميلا فيه للعناد الشرس الغضوب ، وان كانت جبهته ، التي خطت عليها الرحمة خطوطا ، تطمئن وتهديء » . وتقول ارشادات أخرى : « يفهم مارشبانكس ، فتظهر عليه من جديد النظرة المفزعة المطاردة بوضوح مفاجيء » . وتقول ارشادات ثالثة : « ينزل يديه ، ويدفع بوجهه الى الأمام جهة موريل في شراسة ، ويخرج مهددا » . ورابعة تقول : « يظهر ايوجين سخطة وقلة سماحته ، منكرا أية قيمة لسعادة موريل » . وكل هذه الارشادات نجدها في الفصل الأول . أما في الفصل الثالث ، فاننا تلقى ارشادات أصعب تنفيذا من كل ما سبق مثلا : « يحدس ايوجين مقصدها على الفور ، ويبيض وجهه حتى يصبح كالقولاذ المصهور » . أو : مارشبانكس : ( مختلصا لنبل مصيره ) كان عندي كتبى .

غير ان أغرب هذه الارشادات وأكثرها مغزى ، تلك التي وردت في آخر المسرحية ، والتي تقول ان مارشبانكس يخرج من البيت وهو يحمل سرا في قلبه .. سرا لا يعلم عنه الزوج أو الزوجة شيئا ، بل ولا جمهور النظارة نفسه . ان هذا الجمهور ليستعصى عليه أن يدري ماذا يجرى تماما للشاعر في اللحظات الأخيرة للمسرحية . انه يستطيع — بالطبع — أن يتبين ان كانديدا قد رفضته ، وأنه أحس فجأة انه أصبح « عتيقا كالدنيا » ، ولا شك ان هذا الجمهور سيفسر هذا التحول بأنه نتيجة رفض كانديدا للشاعر الرومانتى ، العنيف المزاج . ولكن هذا كله انما هو أقل من نصف الحقيقة . والحقيقة كاملة ، أو السر في قلب الشاعر ، تلخص في أن الشاعر قد اكتشف ان أمثاله من العباقرة لم يخلقوا للسعادة الزوجية . انما مصيره وحدة مجيدة ، وبحث دائم عن الجمال الخالد والحقيقة ، بعيدا عن ذراعى

النزعة  
الغافضة

المرأة الخائفتين . هذه الحقيقة لا يقول عنها الحوار شيئا . ومعنى هذا ، ان التحول النهائى الذى يطرأ على واحدة من الشخصيات الرئيسية في المسرحية لم يمرح بدرجة كافية وان المسرحية تنتهى نهاية منبسطة flat ، يسىء اليها تجاوز مفاجيء حاد للكمة . وهذا هو الموقف الصعب الذى اضطر شو من أجله الى الاستعانة بالارشادات النهائية ، كى يخرج من الصعوبة تلميحاً . غير أن الارشادات لا تصف أو تعلق على شعور الشخصيات وحسب . انها كذلك تحمل في طياتها معلومات هامة عن هذه الشخصيات كان يجب أن يتضمنها التشخيص . وهناك مثل صارخ لهذا الاستعمال الجديد للارشادات نجده في شخصية كانديدا : ان الارشادات تصفها بأنها ذات عطف أموى يداعب قوادها . وأن مراقبا ذكى القواد يستطيع أن يلحظ على الفور وجه شبه بينها وبين « عذراء عيد الانتقال » .

هذا ما يقوله شو ، غيران هاتين الناحيتين في شخصية كانديدا ، ناحية الأم وناحية العذراء ، لا يتضمنهما التشخيص قط بطريقة مقنعة . فمثلا نجد أن أحد ابنى هذه الأم المزغومة : موريل ، يبلغ به الشك في براءة هذه الأم المدعاة الى الحد الذى يضطره الى أن يفرض عليها أن تختار بينه وبين الشاعر . وهو يفعل هذا لأنه يرى في هذا الدور الذى تقوم به — دور الأم للرجلين — تهديدا خطيرا لسعادته الزوجية .

اما مارشبانكس ، فهو لا يعترف قط بكانديدا الأم . انها من البداية للنهية المرأة التى يجب . وهو يسمح لها بأن تصدر له الأوامر . لأنه يتبين أنها أقوى منه شخصية ، وعندما تصر كانديدا ، قرب نهاية المسرحية ، في مزاج من السخرية والتلاعب ، على أن تسأله : « أأنا أمك واخوتك ، يا يوجين ؟ » وهى لم تزل بعد بين ذراعى موريل ، يقوم الشاعر « في حركة شرسة تعبر عن التقزز » ويقول « آه .. مطلقا .. فلاخرج اذن الى الليل ! » انه يحس ان الدعاية قد بولغ فيها الى حد غير معقول .

والحقيقة ان شو يبدو انه قرر ، في عالم التجريد ، أن يجعل من كانديدا  
أما . فلما جاء دور مسرحية هذا التجريد ، منى المؤلف بالفشل . صحيح  
أنه يعطي كانديدا كثيرا من الخصائص المظهرية للأُم : فهي تسمى الرجلين  
ولديها ، وهي تسوى لمارشبانكس ملابسها .. وهكذا . ولكن هذه  
الخصائص لا تنجح في اقناعنا بأنها أم حقا .

وهذا هو السبب الذي جعل شو ، كى يبرز هذه الأمومة المزعومة في  
كانديدا ، يقلل من شأن الشخصيتين الأخريين . فهو يمثلها — في جميع  
منازلها — كالأطفال الحمقى ، يسكنان بخناق بعضهما البعض حينما  
تكون الأم غائبة ، ويعودان الى الخلق السوى حين تحضر . أما مارشبانكس  
فانه يناله النصيب الأوفى من هذا التقليل deflation ، لأن شو يبت له  
من البداية أن يكون مصيره النهائي الخروج ، كى يلقى ليلا فقد صبره لفرط  
انتظاره . « على أن هذه الحيلة لا تنجح في ابراز أمومة كانديدا . ان ما يبرز  
في الواقع هو عكس هذه الأمومة بالضبط — شئ تذكره الارشادات  
المسرحية عرضا ، وان كنا نحن نشعر به بقوة ، اننا نشعر أن كانديدا هي  
كما تقول هذه الارشادات «من المهارة بحيث تستغل الى أقصى حد جاذبيتها  
الجنسية لأغراض أنانية تافهة» . وقد تأمل شو نفسه ، بعد سنوات من  
كتابة المسرحية ، تأمل شخصية كانديدا ، فاتهمها بأنها « تتجر قليلا بمنحنيات  
جسمها » . وهذا الاتهام لا يبعد كثيرا من اتهام بياتريس ويب ، صديقة  
شو ، لكانديدا بأنها « بغى تتجر في العواطف » . وكلا الاتهامين يبرره سلوك  
كانديدا . لا غرو إذن أن كانت الأمومة فيها ، بفرض وجودها أصلا ،  
مخنوقة وراء سلوك المرأة الغزلة .

أما ناحية العذراء ، فهي أشد من هذا فشلا . انها لا تظهر مطلقا في  
التشخيص . ان مارشبانكس يلتفت نظرنا اليها ، كما تلفت هذا النظر أيضا

الارشادات المسرحية ، وفيما عدا هذا فلا شئ مما تقوله كانديدا أو تفعله  
يوحى لنا بهذا الناحية في شخصيتها . ولهذا يلجأ شو الى حيلة مكشوفة  
ليفرض علينا كانديدا العذراء ، تلك هي حيلة الرمزية البدائية . انه يضع  
ضمن أثاث الغرفة صورة عذراء عيد الانتقال ! ويعلقها فوق مدفأة موريل .  
وكأنما يشعر أن هذا ليس كافيا ، فتراه يجعل كانديدا تقول لأبيها ، وهي  
تعنى ، ضمنا ، الجمهور : ألم تر صورتنا الجديدة ؟ ( وتشير الى العذراء )  
انه ( أى مارشبانكس ) أهذا اياها .

غير انه ، لما كانت كانديدا نادرا ما تسلك سلوك العذراء ، فان كلا من  
الصورة والطريقة التى يلت بها شو نظرنا اليها ، لا تنجح في اقناعنا .

\*\*\*

ليست « كانديدا » المسرحية الوحيدة التى يستخدم فيها شو الطريقة  
الأدبية لمداواة النقص الواضح في التشخيص والبناء المسرحى . انها فقط  
مثل واضح . ذلك ان شو ما ان بدأ هذه الطريقة حتى أصبحت جزءا هاما  
في أعماله المسرحية ففي مسرحية « مهنة مسيز وارين » ، وهى تسبق  
« كانديدا » في الترتيب الزمنى ، نجد شو يستخدم نفس هذه الطريقة  
لمحاولة اقناعنا بمعقولة شخصية مستحيلة التصديق مثل شخصية فيفى .  
وفي مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » ، التى تنتمى الى منتصف حياة  
شو المسرحية ، نجد الارشادات المسرحية ذات الطابع التعليمى موجودة  
أيضا ، وفي هذه المرة تستخدم ملء الفجوات في القصة الهزيلة التى تدور  
عليها المسرحية . وفي مسرحية « أصدق من أن تكون مقبولة » ، وهى من  
أخرىات مسرحيات شو ، يستخدم الكاتب الارشادات لانهاء مسرحية لا نهاية  
حاسمة لها .. فلنلق اذن نظرة سريعة على كل من هذه المسرحيات .

كما يحدث في حالة موريل ، نعلم بأول تغيير في شخصية فيفى ، بعد

أن واجهتها أمها بالحقيقة المروعة ، حقيقة المهنة التي تبتئها ، عن طريق الارشادات الآتية « تأخذ ردودها ، التي كانت تبدو لها حتى الآن معقولة وقوية ، في التخشب والتصلب ، وذلك في مواجهة نعمة أمها الجديدة » .

وفي الفصل الرابع من هذه المسرحية ، وبعد أن يعلن الفنان برايد أن فيفي هي في رأيه أعظم وأشجع من عرف من النساء ، تخبرنا الارشادات المسرحية بما يدور في نفس الفتاة فنفهمه ، ولكن المتفرج لا يفهم منه الا القليل ، تقول الارشادات : « ازاء هذا المديح الزائف العاطفة تتصلب فيفي ، وتلقى بالمديح مجانبا اذ هي تهز نفسها في نقاد صبر ، وتحمل نفسها حملا على القيام » .

وفيما يلي هذا من نفس الفصل ، حينما تجتمع الأم بابتها لأول مرة منذ انفصال الأخيرة عنها ، تصف الارشادات المسرحية عواطف فيفي على نحو يصعب أدائه على المسرح فتقول : « فيفي التي لا تفهم هذا ( أي غضب أمها لقسوتها ) ولا هي تعنى به » . وتقول ارشادات أخرى : — فيفي ( يؤذيها ويثير فيها روح العداء صدى لغة الأزقة في صوت أمها ) واجبي كانه !

\*\*\*

ثم تأتي بعد هذا الارشادات الأخيرة في المسرحية ، بعد أن تخرج مسير وارن لآخر مرة (١) . ورغم أن هذه الارشادات تصف بعض الحركة ، فانه لا مفر من أن تبدو هذه الحركة سخيفة حمقاء ما دامت العواطف التي تريد أن تعبر عنها غير متاحة للنظارة . انهم لن يعرفوا هذه العواطف الى درجة كافية ، ولهذا ستبقى المشكلة تواجههم : مشكلة عدم معقولية فيفي

(١) نهاية المسرحية .

كانسان حتى . تلك المشكلة التي استخدم شو نفس هذه الارشادات المسرحية ليجد حلا لها .

وفي مسرحية : « جزيرة جون بول الثانية » ، يستخدم شو الارشادات المسرحية ليسد فجوة في قصة المسرحية ويمهد لتغيير في مكانها (١) . ذلك أن بروديننت المهندس الانجليزي . يصل الى بيت العمدة جودي الايرلندية ، فتدعوه الى تناول الشاي . ويكون الوقت غسقا . ثم يلي ذلك فجوة في القصة المسرحية وانقضاء لبعض الوقت . ولما تستأنف الحركة ، نجد أنفسنا عند مكان يقال له « رواند تاور » ، ونلقى شخصيتين من شخصيات المسرحية هما : بروديننت ونورا . أما الوقت فقد أصبح ليلا . هذه الفجوة في القصة تغطيها ارشادات مسرحية تصف حفلة الشاي ، وتعطينا تقريرا عن آراء بروديننت في الطعام المقدم وفي العمدة جودي وعادات الانجليز والاييرلنديين في الأكل والشرب والتعبد ، كما تشير الى آراء العمدة جودي في بروديننت . وبعد هذا كله تنتقل الى الراوند تاور .

وهذا — في معظمه — ليس جديدا على مسرح شو . ولكن الجديد حقا هو استخدام الارشادات المسرحية الوصفية لدفع القصة للأمام دون مسرحه . ونلاحظ أن هذه الارشادات ليست مجرد وصف للشخصيات وما يحيط بها ، أو تعليق على هذا كله . انها أيضا تصف أفعالا غير مسرحية ، أي لا تظهر على المسرح بالفعل شأنها في هذا شأن الأفعال المسرحية . ولعلنا هنا أن نكون ازاء عينة من ذلك الفن الذي زعم شو أنه وشيك أن يصبح فنا جديدا ، والذي رأى أنه سيكون « وعظيا في أجزاء ، وصفيا في أجزاء أخرى ، وحواريا في ثالثة وربما دراميا في أجزاء رابعة » .

وفي مسرحية : « أصدق من أن تكون مقبولة » ، نجد شو مرة أخرى ،

(١) الفصل الثاني .

يضمن الارشادات الختامية معلومات أساسية ، ضرورة لفهم المسرحية ككل . والذي يحدث في حالة هذه المسرحية هو ان المؤلف يدفع جانباً بواحدة من شخصياته الرئيسية ، اللص الواعظ المسمى أوبري ، ويأخذ مكانه ، وينتهي موعظته بدلاً منه ، بوصفه مؤلفاً يتأمل شخصياته ، ثم يتطرق من هذا الى التعليق على اللص الواعظ نفسه ، وعلى الطريقة التي تنتهي بها المسرحية .

والجدير بالملاحظة هنا هو الطريقة التي تتحول بها الارشادات المسرحية الى مؤخرة صغيرة تستخدم أداة لانهاء المسرحية وتفسير معناها الختامي في نفس الوقت .

وهكذا نجد أن هذه الارشادات الختامية انما هي تطوير وتطويل للحيلة الفنية التي لجأ اليها شو في « كانديدا » حين تحدث في ارشاداته عن « السر في قلب الشاعر » اذ ذاك نجد شو يقنع بمجرد الإشارة الى المعنى ، ولكنه حين جلس يكتب « أصدق من أن تكون مقبولة » كان قد كف عن المبالاة بشكليات الكتابة للمسرح ، لأن هذه الشكليات أصبحت بالنسبة له أمراً لا يدعوا الى الاهتمام <sup>(١)</sup> . ومن هنا يأتي هذا الخليط القريب بين التعليق والارشادات المسرحية ، والمؤخرة ، وهو الخليط الذي يسجل فشل الكاتب في مسرحة مادته .

وهناك مهمة أخرى للارشادات المسرحية في كتابات شو . تلك مهمة المستودع ، يضع فيه المؤلف مواد غريبة على المسرحية وعلى الموقف الذي تقدم له الارشادات — غريبة الى درجة تحمل شو على أن يعتذر عن وجودها باعتذاراً ضمناً . ومثال هذا النوع من الارشادات نجده في السطور التي تقدم الفصل الثالث من مسرحية : « الانسان والسورمان » .

(١) كتاب : « برنارد شو » لمؤلفه وودد . صفحات ١٧٣ - ١٧٤ .

هنا نجد شو يلصق بمقدمة الفصل سطوراً كثيرة عن الأفاقين ، لا مفر من اعتبارها منشوراً دعائياً صغيراً . وبعد أن ينشر شو آراءه في الموضوع في حوالى صفحة يقول : « فلنكن صرحاء في هذه المسألة قبل أن نمضي بالمسرحية قدماً ، حتى نستطيع أن نستمتع بها دون نفاق » . هذه المحاولة المترددة لربط المنشور الصغير بباقي المسرحية تكشف عن احساس شو بعدم اتساق المنشور مع المسرحية ، وتقدم اعتذاره الضمني عن عدم الاتساق هذا . ثم ان الملاحظات العامة التي يديها شو عن الأفاقين وطبيعة وضعهم وظروفهم الاجتماعية لا يمكن اعتبارها — الا بطريقة غير مباشرة الى حد بعيد — شرحاً لشخصيات لصوص سييرا نيفادا . ونحن قد وجدنا ان شو نفسه يعترف بأن ملاحظاته العامة هذه تعتبر مقاطعة لتيار المسرحية بالنسبة لقارئ الكتاب . أما من يشاهد المسرحية فلا يمكن أن يفيد منها شيئاً مهما كانت تحوى من معلومات عن شخصيات المسرحية .

\*\*\*

أما المقدمات في مسرح شو فانها تتناول نفس الموضوع الذي تتناوله المسرحيات ، وان كانت تفعل هذا بطريقة عامة ، والأمثلة الجيدة لهذا اللون من المقدمات نجدها في مقدمتي مسرحيتي « اندروكليس والأسد » و « سوء زواج » . ان كلا المقدمتين نشرة أو كتيب يتناول — على التوالي — موضوعي المسيحية وعلاقة الآباء بالأبناء . وهدف هاتين المقدمتين هو اذاعة آراء المؤلف في الموضوعين على القراء . وعلاقتهما الوحيدة بالمسرحيتين هي علاقة غير مباشرة ، لا تتعدى القاء مزيد من النور على موضوع المسرحية الواحدة . بل ان مقدمة « سوء زواج » . لتناقض المسرحية في بعض نواحيها فنجد أن بطلان المسرحية — كما يلاحظ بحق



وليم ايرفين - تبين لنا بوضوح الخطر الرهيب الذي تتخض عنه نصائح شو بشأن التعليم « (١) ، وهى النصائح التى يضمها مقدمته (٢) .

غير أن بعض المقدمات لها وظيفة أخرى ، الى جوار الدعاية . انها تتضمن مناقشات تدور حول شخصيات المسرحيات وموضوعاتها ، وشروحا لهذه الشخصيات ، وتعليقات عليها . ومن الأمثلة الطيبة لهذه المقدمات مقدمة « الماجور برابارا » . هنا اضطر شو ، نظرا لتعذر فهم جوهر المسرحية على كل من النظارة والنقاد معا ، الى تضمين المقدمة ما سماه « اسعافات أولية للنقاد » ، شرح لهم فيها ما يجب عليهم أن يفهموه من المسرحية .

ويعترف شو بوجود هاتين الناحيتين فى مقدماته : ناحيتى الدعاية ، والشرح ، وذلك فى مقدمته لمجلد « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » . وهو يرد الناحية الدعائية الى التربية الأولى التى تلقاها اذ كان يشتغل بالخطابة العامة ، ويرى فى كل موهوب من الكتاب المسرحيين ، والمقلدين لحرركات الغير ، mimes خطباء عموميين أما عن نفسه فيقول : « لقد طرقت سمع الشعب البريطانى لأول مرة وأنا أخطب على ظهر عربة يد فى هايدبارك ، وفرق الموسيقى النحاسية تزار من حولى » .

أما الناحية التفسيرية ، فبدلا من أن ينكر وجودها ، أو يخجل منها ، نجد شو يقرر فى بساطة ان هذه الناحية موجودة فى فنه لأنه يجب لها أن توجد . وفى هذا يقول : « ان ثم مبدأ سائدا يقول بأن على كل مؤلف أن يترك عمله يتحدث عن نفسه ، وان كل من يلحق بأعماله الأدبية مقدمات أو مؤخرات هو فى أغلب الظن مؤلف .. فاشل . أما أنا ، فليست خجلا من أعمالى أو من الطريقة التى أكتبها بها . اننى أهوى شرح مزاياها للأغلبية

(١) ايرفين - المرجع السابق .

(٢) فكان المسرحية تفضح ما فى المقدمة من خلل فى الراى !

الساحقة من الناس التى لا تميز بين الجيد والردى .. اننى أكتب المقدمات .. لأننى أستطيع كتابتها .. وأنا أترك مغام الانزواء لذلك النقر من الكتاب الذين يشعرون أنهم سادة أولا وكتاب بعد ذلك . أعطونى أنا عربة اليد والنفير » .

واذن فبرنارد شو يربط بين المقدمات وبين طريقته فى الاعلان عن بضائعه وعن نفسه . فيرى أنه فى سبيل الأغلبية العظمى من الناس الذين لا ملكة للنقد عندهم ، مضطر للاعلان عن أعماله ، وفى سبيل هذه الأعمال نفسها ملزم بالاعلان عن نفسه . وهو يدعى أن هذا كله لا يدل على نقص فى فنه . فلندقق النظر اذن فى واحدة من مقدماته ، ولتكن تلك التى تسبق مسرحية « ماجور برابارا » لتبين وجهة الحق فى هذا الزعم .

فى هذه المقدمة يشتغل شو بتفسير أعمال ، وأفكار ، ودوافع اثنتين من شخصيات المسرحية الرئيسية : اندر شافت وابنته برابارا . وهو يعترف بأن آراء اندر شافت تبدو محيرة للناس ، ولهذا يأخذ على عاتقه مهمة شرح أهم هذه الآراء وهو : ان الفقر جريمة . غير ان شو لا يلبث أن يجد ان مجرد شرح هذا المبدأ لا يكفى . فلربما كان ايمان اندر شافت بأن القوة الحيوية life-force تستخدمه أداة لتحقيق أغراضها — ربما كان هذا الايمان مدعاة للحيرة عند بعض الناس . ولكن الخطأ ليس خطأ اندر شافت ، أيها القارئ ، بل هو خطأك أنت « انك تخبط فى ظلام مفتعل جرك اليه دارون ، أو أنت تخبط فى غبائك الصرف » (١) .

أما برابارا ، فان شو يجد نفسه مضطرا الى تفسير النقطة الحاسمة فى شخصيتها ، وهى انتقالها بولائها الى معسكر اندر شافت — بودجر . وهو يقول فى هذا ان اكتشافها أنها انما هى شريكة لأبيها فى جرمه ليس

(١) المقدمة .

جديدا . « انه اكتشاف وصل اليه كل الناس فيما عدا المناققين ومحترفي مشاهدة المسرحيات » . ومرة أخرى يرى شو ان الخطأ ليس خطأه هو بل خطأ النظارة .

وثمة نقطة أخرى هامة في برbara ، تلك هي علاقتها بالعامل بيل ووكر . هنا أيضا نجد شو مهتما بتفسير علاقة بطلته بذلك العامل ، وتفسير معاملتها له ، واستجابته لتلك المعاملة ، والأزمة العاطفية التي تمر بها برbara في أثناء وبعد محاولة اندر شافت شراء جيش الخلاص . كل هذا يفسره لنا شو تفسيراً تفصيلياً في مقدمته .

غير أن هذه النقط بالذات هي التي يتعذر على النظارة فهمها ، لأنها غير مبسّحة الى درجة مقنعة . ان المتناقضات الغريبة في شخصية اندر شافت — تلك التي تجعل منه اشتراكياً رأسمالياً ، ذا رداء من الصوفية غير مستقر على جسده ، تحول بيننا وبين فهمه ، أو على الأقل تمنعنا من الايمان بأنه شخصية حية مقنعة . ومن المفهوم انه لا مانع هناك — من وجهة نظر الكتابة المسرحية — من تجميع ألوان من المتناقضات في شخصية واحدة ، غير أنه من الواجب أن يثور صراع بين هذه المتناقضات ، وأن يتطور هذا الصراع ، ثم يجد لنفسه حلاً في نهاية المسرحية . ولكننا لا نجد صراعاً من هذا القبيل في اندر شافت ، انه شخصية ثابتة من البداية الى النهاية ، وهو لهذا لا يقنعنا البتة . انه نادراً ما ينتفض بالحياة ، بل يظل من البداية الى النهاية شيئاً مجرداً ، ليس هذا فقط ، بل ومحيراً أيضا .

أما برbara ، فهي حالة مختلفة . انها — بوجه عام — مقنعة .

وهناك لحظات في المسرحية نحس فيها نحوها بعطف شديد ، مثلما يحاول اندر شافت ، في انتهازية قاسية ، أن يشتري جيش الخلاص ويضمه الى جانبه وذلك بعرض معونة مالية على المشرفين عليه ، لتمكين الجيش

من التغلب على مصاعبه . ونحن نشعر بعطف خاص على برbara حينما يعيرها بيل ووكر بجمليته الشهيرة « ما أهون شأن الخلاص ، الآن » . ونشعر بنفس العطف عليها حينما تعبر ، في بداية الفصل الثالث ، عن تعلقها الشديد بقضيتها . ان العجب ليس في شخصية برbara ذاتها ، ولكن في موقف برنارد شو منها .

ان شو يخنق برbara خنقاً ، وذلك حتى تنسجم مع النهاية التي حددها لمسرحيته . في رأيه ان اندر شافت لا بد أن ينتصر ، مهما كان الثمن . ولهذا كان حتماً أن تنضم برbara الى معسكر أييها المضاهاة لها ، رغم ما في هذا الانضمام من خرق صريح لكل امكانيات شخصية برbara ومحتلات تطورها . وعلى هذا ، تتحول برbara فجأة من فتاة صليدة البناء ، تتحدى أباه وترفض ماله في احتقار صامت ، فتصبح في نهاية الفصل الثالث ، طفلة غريبة ، تمشك بذيل ثوب أمها ، وتسألها المعونة والارشاد . هذا التحول غير المعقول هو الذي يحاول شو أن يفسره في المقدمة . ولعل شو كان يعبر عن شيء من السخط على الطريقة التي تتغير بها برbara حينما تقدم في المقدمة باقتراح تنتهي به المسرحية نهاية مختلفة . قال « لعل عودة محتملة من جانب برbara الى جيش الخلاص تصلح مادة صالحة لمؤلف مسرحي مقبل . لعلها أن عادت الى الجيش وهي تؤمن بأن الخلاصيين أنفسهم لم يخلصوا أرواحهم بعد ، وان الفقر لا بركة عليه ، بل هو خطيئة عليها أكبر لعنة ، وان جنرال بووث (١) ، حينما اختار الدم والنار رمزا لجيشه ، بدلا من الصليب ، كان أحكم مما قدر : لعل مثل هذا الايمان يقود الى موقف أكثر موعدة ، من مجرد توزيع الخبز ورغوة السكر على المحتاجين ، على نفقة بودجر » هذا في المستقبل ، أما الآن فلا مفر من أن تقنع برbara بمحاولة تخليص أرواح عمال أييها المتخمين بالطعام ، في مؤسسته الرأسمالية الكبيرة .

(١) مؤسس الجيش .

على أن الحاجة تقوم الى تفسير علاقة برbara ببيل ووكر لنسب آخر ، هو أن شو لم يستطع مسرحية الآراء الفلسفية التي تكمن وراء هذه العلاقة مسرحية كافية . وبينما يمكن القول بأن هذه العلاقة يمكن فهمها دون كبير عناء على المسرح ، فإن من المقطوع به أن تفسير شو لها في المقدمة يلقي عليها ضوءا جديدا ويضعها في أبعادها الحقيقية . وهذا وحده يدل على نقص في مسرحية هذه العلاقة .

من كل ما تقدم نستطيع أن نستخلص ، واثنين ، أن تفسيرات شو لمسرحياته تكشف عن نقص في فنه ، وأن وظيفته هذه التفسيرات في مسرح شو هي تعويض هذا النقص .

إنها تلعب في المقدمات نفس الدور الذي تلعبه في المسرحيات : الارشادات المسرحية والطريقة الأدبية بوجه عام ، أى سد الفراغ الذى يتركه نقص التشخيص .

وليس مقدمة (ماجور برbara) حالة فريدة في نوعها . ان نفس الشيء يحدث في مقدمة مجلد « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، وبخاصة في الجزء المتعلق بمسرحية « تلميذ الشيطان » . هنا نجد شو ، كالمعتاد ، مشغولا بتوضيح غباء النقاد لأنفسهم ، وفي أثناء هذا التوضيح ، يمضى قدما لسد النقص الموجود في شخصية ديك دادجون .

وأحيانا يضع شو تفسيراته وتعليقاته على المسرحية ، ليس في مقدمة ، وإنما في مؤخرة . ومن أحسن الأمثلة الكاشفة لهذا النوع من الملحقات ، مؤخرة مسرحية « بيجميليون » { هنا يتقدم شو بتعليقاته على المسرحية وعلى شخصيتي اليزا وهيجنز ، مدعيا أنه إنما يعين النقاد ، والنظارة معا على تفهم المسرحية . غير أن الواقع أن هذه المؤخرة هي طريقة لولبية تنوسل بها شو لاختفاء حقيقتين هامتين أولهما أن المسرحية مكتوبة على نسق حدوده

المؤخرة

تقليدية من « أسوأ » أنواع الحوادث — نفس النوع الذى طالما شن شو عليه حملاته الصليبية ، بدعوى أنه مضلل ومخدر ، والثانية أن المسرحية تنتهى نهاية منافية لمنطقها هي ، فلا يتزوج البطل البطلة — رغم أن تيار الحوادث كان يدفع في هذا الاتجاه — وإنما يبدو للقارئ والمشاهد معا كما لو أن شو قد تنبه فجأة الى الهوة التى كان موشكا أن يقع فيها : هوة كتابة مسرحية من طراز مسرحيات أعدائه ، فتصرف بسرعة وانحرف بمسرحيته انحرافا مفاجئا نحو نهاية على غرار ايسن ، في مسرحيته « بيت الدمية » . ولكن يحاول شو انقاذ نفسه من تهمة التناقض والضعف الدرامى لجأ الى كتابة المؤخرة ، مدعيا أن النهاية التى أعطاها مسرحيته هي أشد النهايات معقولة ، أى أنه فعل ما فعله من قبل في مسرحية « تلميذ الشيطان » حين كتب مسرحية رومانسية ، فلما كشف له بقاده عن التناقض بين موقفه المعادى للرومانسية ، واعتناقه للرومانسية في أمثال هذه المسرحية ثار ، وسب النقاد .

وهناك مثل آخر من أمثلة المؤخرات التفسيرية في مسرح شو ، نجده في نهاية مسرحية « اندروكليس والأسد » . انه هذه المرة مناقشة أشد تعميما من مؤخرة : « بيجميليون » ، وإن كانت لا تساوى في تعميمها المقدمة الضخمة التى كتبها شو لنفس هذه المسرحية .

على أن شو وجد من الضرورى أن يكتب للمسرحية تحليلا أشد تخصيصا ، وأن يوزعه على هيئة برنامج على جمهور النظارة الذين قدموا يشهدون المسرحية لدى اخراجها في نيويورك عام ١٩١٥ .

وهذه الطريقة الغريبة من طرق الوصول الى الجمهور تربط شو الكاتب المسرحى بشو كاتب النشرات ربطا وثيقا وتلقى ضوءا اضافيا على الدور الذى تلعبه المقدمة والمؤخرة في مسرح شو .

طريقة الوصول الى الجمهور

لقد قال شو « اعطوني أنا العربية والنفير » ، وتمسك بقوله هذا حتى النهاية . ففي عام ١٩٣٢ ، قبل مهرجان مولفيران بقليل (١) ، نجده يوزع على النقاد خطابا مطبوعا يشرح لهم فيه « مغزى المسرحية أو على الأصح الموقف الذى تصوره » (٢) . أما هذه المسرحية فهى : « أصدق من أن تكون مقبولة » . وهى عمل مسرحى محتاج فى الواقع ، الى شرح كثير .. وهناك حالات يدخل فيها شو تعليقاته على المسرحيات فى مؤخرات مسرحية ، ويجعلها جزءا من المسرحية نفسها . نجد أمثال هذه المؤخرات فى مسرحيتى « القديسة جون » و « مسرحية فاني الأولى » .

وأولى هذه المؤخرات تمنحنا فرصة فريدة لدراسة نظرية شو المسرحية . فهو فى المقدمة يدافع عن هذه المؤخرة دفاعا شديدا . ضد هجمات نقاده الكثيرين ، الذين رأوا أن المسرحية ، دون مؤخرة ، تصبح أحسن بكثير مما هى عليه الآن . يقول شو فى دفاعه « كان لابد ، ولو بجدة الألف ، أن أظهر على المسرح جون القديسة كما أظهرت جون الشهيد » . وعبارة « ولو بجدة الألف » . عبارة ذات مغزى ، لأنها تكشف عن احساس شو بأن المؤخرة تخدم غرضا خارجا عن المسرحية بعض الخروج .

أما هذا الغرض فهو مزدوج . ذلك أن اظهار جون قديسة يعنى اظهارها منتصرة ، وفى هذا بعض التخفيف من غلواء المأساة المؤلمة التى تنتهى بها المسرحية ، وهى مأساة لا نجد لها نظيرا فى مسرح شو ليس فقط لأن شو كما يرى بعض النقاد ، لم يكن قادرا على كتابة المأساة ، بل لأن المأساة الخالصة أمر لا يطيقه مزاج شو ، كما أنه لا يرحب بوجوده فى مسرحياته ،

(١) اقيم فى بلدة مولفيران لعرض موسم كامل من مسرحيات شو .

(٢) ديزموند مكارثى فى كتابه : « شو » . طبعة ماك جيبون وكى .

طلما هو قادر على استبعاده . ومن ثم نجد المحاولة الحالية لادخال شىء من البهجة على القلوب بتبيان أن أصحاب الحق والفضلاء ينالون جزاءهم العدل فى النهاية ، حتى ولو جاءت النهاية بعد قرون . على أن هذه المحاولة لا يقدر لها كثير من النجاح فى التنفيذ ، فقد كان شعور شو بمأساة جون ( التى كان يرى فيها مأساته هو أيضا ) أكبر من تفاؤله المعتاد . ومن هنا نجد الصرخة المريرة المعذبة التى تصرخها جون فى نهاية المؤخرة « حتام ، يا الهى ، حتام ؟ » .

أما الناحية الثانية التى تخدمها المؤخرة فهى خلق مناسبة تمكن شو من التعليق على المسرحية . وهنا تواجهنا حقيقتان . أولهما أن شو اصطنع هذه المناسبة اصطناعا ولم توجهه هى من تلقاء نفسها . والثانية انه فعل هذا فى حالة مسرحيته بديعة التكوين هى المسرحية الحالية . وهاتان الحقيقتان توضحان الى أى مدى يتغلب الداعية فى برنارد شو على الكاتب المسرحى فى كثير من الأحيان . ذلك أن المسرحية لم تكن فى حاجة الى مؤخرة . ان هذه الأخيرة تقول بسذاجة وضعف درامى ما تقوله المسرحية بقوة ودهاء . بل الواقع ان المؤخرة انما هى تفسير — وتفسير غير لبق — لبعض العبارات ذات التأثير الدرامى الواضح ، التى ترد فى المسرحية — عبارات من أمثال قول لادفينو « هذه ليست نهايتها ، وانما هى البداية » . وصيحة واريك فيما بعد : « نهايتها ؟ هيم ! لا أدري ! » . أما الموضوع الثانى الذى تعالجه المؤخرة ، موضوع وحدة جون وانزعالها ، حتى بين أصدق أصدقائها ، وقلة استحقاق هؤلاء الأصدقاء لروح نبيل مثل روحها ، هذا الموضوع تعالجه المسرحية بقوة وثبات . ولهذا كله تظهر المؤخرة لنا كنوع من أنواع تجاوز قمة الحدث ، لأنها لا تقدم شيئا جديدا .

وتعرض علينا مؤخرة : « مسرحية فاني الأولى » حالة مختلفة . ان هذه

وطيف  
المؤخرة  
الثانية

المؤخرة لا علاقة حقيقية بينها وبين المسرحية الداخلية وانما هي تصنع لها ، مع المدخل المسرح ، مجرد اطار . وبالرغم من أن المسرحية الداخلية تناقش ويعلق عليها في هذه المؤخرة ، عن طريق النقد ، فان نقاشهم لا يراد به أن يحمل على محمل الجد .

أما الهدف من هذه المؤخرة فهو ليس الدفاع عن هذه المسرحية بالذات قدر ما هو الدفاع عن مسرح شو عامة ، وذلك في مزاج من الجد والهزل . وعلى هذا فان الوظيفة التي تؤديها المؤخرة هي أقرب الى وظيفة المقدمة العامة (غير المسرحية) منها الى وظيفة المؤخرة المسرحية التي نجدتها في « القديسة جون » ، أما السبب الذي حدا بشو الى ضم كل من هذه المؤخرة والمدخل الى المسرحية الداخلية فهو انه لم يكن ، بغير هذه الطريقة ، يستطيع السخرية من النقد دون أن يفسد على نفسه الهدف الرئيسى من كتابة المسرحية الداخلية ، وهو تصوير بعض المشاكل العاطفية والروحية لأفراد من الطبقة الوسطى .

غير أنه ليس من العسير علينا أن نتبين أن محاولة شو هذه انما تفسد القضية التي تصدى للدفاع عنها . فنحن اذ نندمج في الضحك الساخر الذي تقدمه المؤخرة ، نولى ظهورنا للمغزى الجاد الذى تحمله المسرحية الداخلية ، ونلقى بالنّا الى المشهد اللذيذ الذى يصور لنا شو فيه جماعة من النقاد الأغبياء المتأخرين ، يقعون فى خطأ تلو خطأ وهم يحاولون عبثا التعرف على شخصية كاتب المسرحية الداخلية .

بل الواقع ان بعضا مما يقوله فى نقد المسرحية الداخلية يلغى من عقولنا بعض الانطباعات الطيبة التى تركتها تلك المسرحية فى نفوسنا ، وذلك رغم أن شو يقصد بكلام هؤلاء النقاد أن يظهر لنا غباءهم — وهكذا نجد ، كما فى حالة « القديسة جون » ان المؤخرة تصبح تتجاوزا واضحا للقيمة الدرامية ،

وان كان ثم اختلاف فى حالة المسرحية الحالية . ذلك ان التجاوز هنا هو من بعض الوجوه ، تجاوز متعمد . انه يمثل — جزئيا — رغبة شو العفريتية فى السخرية من أعماله ، وميله الى الضحك من جديته هو نفسه ، اذ ثور فى نفسه رغبة مفاجئة تدفعه الى هذا الضحك . انها نزع المهرج الى الضحك من نفسه ، فى ذات الوقت الذى يضحك فيه من الآخرين . وهذا كله شيء جميل ، والذى يحدث فعلا أن شو يحصل على الضحك الذى يريده سواء لنفسه أو للنظارة . غير أن عمله المسرحى يدفع الثمن .

\*\*\*

(والفصل المضحك Comic Interlude هو آخر ما ناقشه هنا من ملحقات مسرحيات شو . ولو نظرنا الى هذا اللون من الملحقات فى ضوء علاقته بالمسرح لوجدنا انه يمكن تقسيمه الى ثلاث مجموعات متمايزة . المجموعة الأولى يمثلها الفصل المضحك فى « الانسان والسوبرمان » وهو الذى يستغرق الفصل الثالث بأكمله من تلك المسرحية . هذا الفصل المضحك لا يعدو أن يكون شيئا مشبوكا الى المسرحية . ومهمته الرئيسية أن يحمل بين دفتيه الآراء السياسية والدينية والفنية والفلسفية التى يعبر عنها الكاتب والتى لا علاقة أساسية بينها وبين المسرحية . أما المجموعة الثانية فيمثلها الفصل المضحك فى « عربة التفاح » ، والمجموعة الثالثة ممثلة فى الفصل الذى نجده فى مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » .

ولو أننا أمعنا النظر فى أول هذه الفصول ، ذلك الذى نجده فى « الانسان والسوبرمان » ، لوجدنا أنه فى الواقع فصلان لا فصل واحد . الفصل الأول يشغل بتصوير قطاع طريق سيرا نيقادا ، ويسخر فيه المؤلف من الاشتراكية النقابية ، التى يربطها باللصوصية النقابية . وهذا الفصل الأول يقوم بوظيفة الاطار لمنظر الجحيم ، الذى يتخذ لنفسه شكل ندوة



تعالج فيها المشاكل المتعددة التي يتعرض لها المنظر . والشكل الدرامي الذي يعطيه المؤلف للفصل الأول هو شكل الأوبرا كوميك ، بدون موسيقى . وهو شكل ملائم ، لأن الهدف الرئيسى لهذا الفصل هو الامتاع . أما شكل الندوة الذي يتخذه منظر الجحيم ، فهو يلائم تمام الملاءمة الهدف التعليمى الذى يرمى اليه المنظر .

وإذا أدخلنا فى الاعتبار أن منظر الجحيم ان هو الا مستودع وضع فيه شو آراء فلسفية معزولة الى حد كبير عن بقية المسرحية ، لوجدنا أنه يصبح — فى الواقع — شكلا آخر من أشكال المقدمة والمؤخرة ، وان كان يخالفها فى أنه ممسرح الى درجة ما .

هذا المستودع يشارك « دليل الثائر » الملحق بآخر المسرحية المطبوعة ، مهمته ومصيره . فكلا المرفقين موجه للجزء الجاد من جمهور النظارة والقراء ، بينما خصص شو بقية المسرحية لطلاب التسلية ، وهذه البقية ان هى — فى الواقع — الا فكاهة غرامية من النوع التقليدى ، تنتهى بزواج ، مع قلب لموقفى الحبيب والحبيبة . وهكذا حاول شو ، عن طريق عزل الجزء الجاد من أفكاره فيما يشبه المقاصير ، أن يرضى طرفى التسلية والجد المتناقضين . على أن الواقع أثبت ان منظر الجحيم قلما يحظى بفرصة التمثيل مع بقية المسرحية ، بينما نجد ان « دليل الثائر » لا وجود له على المسرح وعلى هذا نجد ان النتيجة الفعلية لهذه الطريقة من طرق استرضاء الجماهير هى ابعاد الفكر فى المسرحية الى أشكال من التأليف غير درامية . ورغم أن صلة هذه الأشكال بالمسرحية غير حيوية ، الا أنها مع ذلك جوهرية لأية محاولة لفهم المسرحية فهما صحيحا كاملا . هذا اذن هو الفن الجديد ، الذى تنبأ شو بأنه سيكون روائيا فى أجزاء ، ووعظيا فى أخرى ، ووصفيا فى ثالثة ، وحواريا فى رابعة ، ودراميا فى خامسة . انه يقدم لنا نموذجا منه

هنا . غير ان النتيجة النهائية لهذا كله لا تقف عند مجرد أبعاد الفكر الى أشكال غير درامية من الكتابة ، أو خلق فن جديد مشكوك فى أمره . لقد لاحظ تولستوى بحق . وما لبث شو نفسه أن وافق على ملاحظاته ، أن الكاتب ، فى محاولته علاج أمر جاد فى جوهره ، علاجا فكاهيا ( وذلك الأمر هو مشكلة الخير والشر ومستقبل الانسان ) يعرض موضوعه لخطر الاستخفاف به ، دون أن ينبجج فى ادخال « مضمون عقلى على الدراما الفارغة الرأس التى كانت مألوفا أيامه » (١) .

لقد مص الجمهور طبقة السكر التى تغلف حبة الدواء ، ثم ألقى بالحبة المرة جانبا وترك شو يجتر نصائحه .

والنوع الثانى من أنواع الفصل المضحك ، وثيق الصلة بالمسرحية ، لأنه تام الالتحام بها ، وهو بهذا يعد جزءا عضويا منها . ويمثل هذا النوع الفصل الذى نجده فى مسرحية شو « عربة التفاح » . ومما له مغزى هنا اننا نجد عنصرى الفكر والتسلية ملتحمين مع بعضهما البعض ، بينما هما يتواليان فى « الانسان والسوبرمان » . ذلك أن العنصرين فى « عربة التفاح » هما نتيجة طبيعية لموقف درامى هو نفسه جزء لا يتجزأ من المسرحية . والفصل المضحك هنا ، بدلا من أن يكون مجرد ملحق مفروض فرضا على البناء الاصلى للمسرحية ، يقوم ليخدم غرضا دراميا محددا . انه يصور للجمهور شخصية ماجنس السياسى ، وماجنس الزوج . وعلى هذا فالفصل المضحك هو جزء من قامة ماجنس الدرامية ، والفكر الذى يصدر عن ماجنس خلال هذا الفصل ، والفكاهة التى يبدىها ، كلها أجزاء درامية من شخصيته . وهى تكمل هذه الشخصية باحداث مقابلة بين ماجنس المحب وماجنس السياسى والزوج .

وفى نفس الوقت يؤدى هذا الفصل المهمة التقليدية للفصل المضحك

(١) راجع هندرسون ص ٥٢٢ • هامش ٧ •

وهي الترفيه عن الجمهور من عناء أزمة الفصل الأول السياسية ، ويحضرنا في الوقت نفسه للعناء المقبل في الفصل الثالث ، ذلك ان المسرحية ، كما قيل بحق ، انما هي أزمة سياسية متصلة . وعلى هذا ، فحينما يدخل ماجنس الى مخدع عشيقته التماسا للراحة من عناء مهام الدولة ومتاعب الأسرة ، نشعر نحن أيضا اننا نستحق نفس الراحة . ونجد أنفسنا نأخذ نصيبنا منها مسرورين .

ولعل أعمق طريقة يستخدم بها الفصل المضحك في مسرح شو ما نجده في مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » . الفصل المضحك هنا لا يظهر على المسرح ، وانما يصفه واحد من أشخاص المسرحية وهو دوران ، لجمع من مواطنيه اجتمعوا في دار العمة جودي . فأخذ دوران يحكى لهم ما كان من أمر الخنزير في سيارة بروودينيت ، وما جر تصرفه على بعض الناس من مصائب .

ولو نظرنا الى هذه الحادثة على المستوى السطحي ، فهي مجرد حادثة فكاهية تكاد تنشق لها الجنوب من فرط الضحك . وبهذه الطريقة ينظر اليها دوران ومواطنوه ، الذين لا يملكون قط من الاستماع اليها مرارا وتكرارا . والحادثة على هذه المستوى ، تصبح مجرد سخرية من غباء وانتهازية بروودينيت ، الذي يدفعه حماسه للحصول على صوت انتخابي الى القاء نفسه في مأزق سخيف مثير للضحك .

غير ان نفس هذه الحادثة يقصد بها أن تكون سخرية من أفراد الشعب الأيرلندي أيضا . قد يكون بروودينيت غبيا ، وانتهازيا ، بل ان الحادثة تظهره فعلا بكل ما هو عليه من غباء وسخافة . غير أنه ليس من الحق بالقدر الذي وصل اليه دوران وجماعته ، رغم ذكائهم الظاهري . انه معتزم أن يستغل هذه الحادثة لصالحه . انه سيكسب أصوات أهل روسكالين بقصصها عليهم . أما هم فماذا هم فاعلون ؟

انهم سيدعون جهم للنكات يعميهم عن الخطر المتمثل في بروودينيت . ففي سنوات قلائل سيقع هؤلاء الشطار كلهم في قبضة بروودينيت وكل ما يمثله . فماذا يجديهم ضحكهم اذ ذاك ؟ هذا ما يعنيه القس كيجان ، اذ يعلق على قصة دوران قائلا : « انه الجحيم . انه الجحيم . فليس في غير الجحيم ناس يجدون في مثل هذه الحادثة مدعاة للانشراح » .

والذي يدل على أن شو كان يرمى الى أن يكون هذا المعنى الثاني للفصل ، هو المعنى الأعمق له ، انه لا يظهر الحادثة المضحكة على المسرح ، وبهذا يحول دون أن ينصرف انتباهنا عن مغزى المنظر الى المنظر نفسه ، بكل ما يضحك فيه .

\*\*\*

في كل ما تقدم ، ناقشنا مسرحيات شو على أساس الفصل التام بين قارئ المسرحية المطبوعة وجمهور النظارة الذي يذهب لرؤيتها تمثل على المسرح . وعلينا الآن أن نسأل : ماذا يكون حال ذلك الجزء من النظارة الذي لا يقوم عنده هذا الفصل بين شكلي المسرحية ؟ ماذا يكون حال أولئك الذين يقرأون المسرحية كاملة : من مقدمة الى نص الى مؤخرة . الى غير ذلك من الملحقات ، ثم يذهبون لرؤيتها تمثل ؟ ان هؤلاء يكونون الجمهور المثالي لمسرحيات شو . وهم الذين سيضمنون أن تظل مسرحياته حية دائما في مسارح المستقبل . انهم — بكل تأكيد — هم الذين منحوا شو كل هذا الصيت حتى الآن .

ومن هذه الزاوية تكون الملحقات قد بررت وجودها . لقد خلقت جمهورا خاصا بشو ، يقظ لأحسن ما في فنه ، متساهلا بازاء ما في هذا الفن من ضعف ، لأن هذا الضعف قد فسر له بآديء ذي بدأ . هذه الصفة التعريفية للملحقات في مسرح شو ، فطن اليها ر . ا . سكوت — جيمز ،

وقرر أنها السبب الرئيسي الذى من أجله لا يسقط شو بين شقى الرجى ،  
فى ملاحونة الدعاية والتسليية التى أنشأها فى مسرحه . يقول سكوت  
— جيمز « اذا وجدنا شو يفلت دون عقاب .. فهذا .. بصفة خاصة ،  
راجع الى أنه قد هيا عقول النظارة لتقبل مسرحياته عن طريق مقدماته  
التى هى أكثر اقناعا بمراحل من المسرحيات . وهذا يفسر — الى حد ما —  
حقيقة واقعية ، وهى ان المسرحيات كانت بعد نشرها فى كتب مع مقدماتها ،  
أكثر نجاحا بكثير لدى تمثيلها للمرة الثانية أو الثالثة منها فى المرة  
الأولى » (١) .

واذن فجمهور شو ، اذ يذهب لمشاهد مسرحياته ، انما يذهب ليرى  
« الجزء الدرامى » من خليط الألوان الفنية الذى يتنبأ شو بأنه سيقوم  
يوما ما . أما الأجزاء الأخرى من ذلك الخليط — الرواية والعظة والوصف ،  
فالنظارة يكونون قد قرأوها فى المسرحيات المطبوعة قبل مجيئهم . واذن  
فالفرق الوحيد بين ما يقدمه شو الآن ، وبين الفن الجديد الذى سيقوم  
يوما ما هو ان الجزء الدرامى من الفن الجديد لن يمثل فى المستقبل : وهكذا  
نجد مسرح شو يحتل مركزا وسطا بين رواية الماضى ، التى أعرض عنها شو  
فى استياء ، وبين رواية المستقبل . أما هذه الأخيرة ، فنحن نلمح طرفا منها  
فى الرواية القصيرة التى كتبها شو بعد سنوات من ممارسة الكتابة المسرحية ،  
والتى سماها : « زنجية تبحث عن الله » . اننا اذ نقرأ هذه الحكاية بعد  
اختبارنا للمسرحيات نحس أن شو يكتب على راحتته فى هذا اللون الأدبى .  
انه هنا قد رجع — الى حد ما — الى الكتابة الروائية ، وان كان يكتب  
دون محاولة لرسم الشخصيات ، وانما هو — ببساطة — قد اختار حكاية  
الخرافة وسيلة تعبير له ، وشرع فيها نقاشا وراء نقاش ، وألقى خلال النقاش

منظرا هزليا أو منظرين وأفاد من قدرته الكبيرة على كتابة الحوار الدرامى  
الفكه لشرح نظرياته وآرائه الفلسفية ثم أنهى القطعة حينما لم يعد لديه  
مزيد يقوله . والنتيجة أنه أخرج لنا عملا مليئا بالطرافة والتسليية ، الى  
جانب أنه يحمل بين دفتيه ، فى سهولة ودون اعلان ، الرسالة الفكرية التى  
أراد المؤلف أن يتقدم بها . ان هذه الحكاية تمتاز على « منظر الجحيم »  
فى مسرحية : « الانسان والسوبرمان » بالحركة والخلقية البدائية ، وبأن  
المرء يحس لدى قراءتها ، بأن هذا اللون من الكتابة يلائم تماما موهبة  
الكاتب . انه يجمع بين الجدية والفكاهية ، الأمر الذى يسمح لهذه الموهبة  
بتمام التعبير . وهو الى هذا لا يكلف الكاتب أن يراعى ضرورة الكتابة  
المسرحية ، التى لم تسلس قيادتها تماما لقلم شو . ثم ان هذا اللون يؤلف  
بنجاح بين الرواية والدراما على صعيد واحد ، وقد حاول شو أن يستحدث  
هذا التوليف فى ميدان الدراما بمفرده فلم يوفق ، مما جعل النقاد يتهمون  
بأن كتاباته للمسرح غير مسرحية .

## الفصل الثاني

### البييرليسيك والفارس والميلودراما

١ - يقوم البييرليسيك (١) في كثير من مسرحيات شو الى جوار الفارس . ويكون هذان العنصران فيما بينهما جزءا جوهريا من كوميديا شو . فنجدهما جنبا الى جنب في مسرحية : « اعتراض » التي يصفها الكاتب بأنها فارس ، وكذلك في مسرحية : « اندروكليس والأسد » ، وفي أجزاء من مسرحية « سوء زواج » . والسبب الذي من أجله يجتمع العنصران في كوميديا شو لا يستعصى على الفهم . فهما أولا ينبعان من مصدر واحد من مصادر الكوميديا ، وهما ، ثانيا ، يؤديان في كوميديا شو وظيفة واحدة ، تلك هي محاولة اخفاء حقيقة يحاول شو أحيانا أن يملص منها وهي : أن بعض قصص مسرحياته وبعض شخصياتها ، تقليدي لا جدة فيه .

\*\*\*

وهكذا نجد أن مسرحية : « الانستاز والسلاح » هي في وقت واحد كوميديا هزلية (فارس) وبييرليسيك تسخر من الكوميديا الرومانسية . كذلك

(١) نوع من التأليف الشعري أو الروائي أو المسرحي يهدف الى السخرية من الأفراد والعادات والأنظمة عن طريق محاكاتها جميعا بطريقة تبرز فيها المقارنة الشديدة بين سخافة الموضوع وتفاهته من جهة ، وبين الطريقة التمجيدية التي يتناول بها الموضوع من جهة أخرى . أو بين جدية الموضوع وسموه وبين الطريقة النزقة التي يتناول بها .

نجد أن مسرحية « اندروكليس والأسد » هزلية في شخصها وحركتها المادية بينما هي ، في روحها بييرليسيك يسخر من المسرحية الدينية . هذا ، بوجه عام هو وضع البييرليسيك في مسرح شو . غير أننا في حالتين معينتين نجد أن المؤلف يخصص عملين كاملين من أعماله للبييرليسيك بمفرده . وهذان العملان هما : « باشفيل العجيب » والثاني هو : « شهوة وسم وتحجر » . أما المسرحية الأولى فهي بييرليسيك يسخر من المسرحية الاليزابيثية ذات الشعر المرسل ، وأما الثانية فهي بييرليسيك يهدف الى تسخيف الميلودراما الحديثة .

\*\*\*

يقول كلينتون - بادلي عن العمل الأول : « حينما كتب شو قصة غرام ملاكم محترف بالشعر الاليزابيثي ، لجأ الى أقدم حيل البييرليسيك قاطبة ، وتلك هي حيلة المفارقة » (١) . وعلى هذا نجده يسعى الى اضحاكنا . بارغامه الشعر الاليزابيثي الرصين على تقبل كل ما هو سوقى ومبتذل من معنى . انه في الأسطر التالية يجعل ملاكما اسمه بارادايز ، يتقدم الى ملك الزولو ويتحدث عن نفسه بلغة سوقية هذه ترجمة لها تقاربها في الروح والمعنى :

يا صاحب السمو ، أنت ، بلا قافية ،

شايك قدامك تفر بيكسب عيشه بالشرف

من قبضة ايديه . جازي ماليش الضي

بتاع شوية القنازيج اياهم . ولكن ،

على كل حال ، محدش عمره كتبني مخالفة - آه .

وأنا وزني ميه ثمانية وستين رطل .

(١) The Burlesque Tradition in the English Theatre After 1660, p. 121

تقريباً ، وعمري ثلاثة وعشرين .

واللي عاوزنى يلاقينى عند خمارة ريتشاردسون .

كل يوم — خمارة اسمها « الهلب الأزرق »

وبس ونربط على كده يا ريس وسلامتك وتعيش .

ان المفارقة هنا هى بين سوقية اللغة التى يستخدمها شخص وضع  
النشأة ، وبين ما تتوقعه عادة من الشكل الشعرى المستخدم ، من معان  
سامية . هذا هو أحد ألوان المفارقة . وهناك لون آخر لا يتأتى من مجرد  
المقابلة بين الشكل الشعرى وبين شخص سوقى ، بل يمتد الى المقابلة بين  
ألفاظ الشعر الاليزابيثى نفسها ، وبين شخص مبتذل . ونجد مثلاً لهذا  
اللون الأخير فى كلام ميليش ، ممرن الملاكمة السوقى الانتهازى ، اذ يندب  
حظه الذى جعله ممرنا ملاكم ناكر للجميل ، مستخدماً اللغة السامية التى  
نعرفها عن الدراما البطولية :

يا لسوء الطالع !

أيها المدرب للأبطال ، أيها البانى للعضلات

يا من ينتصر اللاعب نيابة عنه . الأبطال أنت تخلق

وسرعان ما ينقلبون عليك طغاة .

وثمة لون آخر من ألوان المفارقة نجده فى كلام ليديا ، الفتاة الغنية

المهذبة ، التى تنطق فجأة بكلمة عامية وسط ألفاظ — رصينة متأنقة ، تصف

معنى أنيقاً سامياً :

ابن عمى يشكو ، باشفيل ، على « بزبوز »

ويرد عليها ابن عمها لوسيان محتجاً :

بزبوز !!! أين تعلمت هذه الكلمة الفظيعة ؟

وهنا يطيل شو أمد النكتة ، فيجعل ليديا تستخدم الكلمة المحرمة مرة

أخرى فى مقطوعة تلقىها ، هى فى الواقع تقليد ساخر للمقطوعات الفخمة  
التي تلقىها البطلة عادة فى المسرحيات البطولية ، والتي تناقش نفسها فيها  
الحساب :

حقاً ، انها لفظيعة . أفقلت : « بزبوز » ؟

انما عنيت بعض الشراب . لماذا قلت « بزبوز » ؟

أمسحورة أنا الأخرى ؟ « بزبوز » ! خسئت ! خسئت !

انى لأشعر ان شيئاً كريها قد وصمنى .

آه ، يا لوسيان ، كيف سولت لى نفسى أن أقول « بزبوز » ؟

هنا نجد التجديد يتلخص فى أن شو قد أعطى الكلمة العامية ، ليس  
لشخصية سوقية كما فى حالة پارادايز وانما لشخصية رفيعة مفروض فيها  
أن تكون شاعرية .

على ان استخدام المفارقة ليس قاصراً على المقابلة بين الأشخاص وبين  
محتملات الشكل الشعرى . ان هناك مفارقة أكبر بين الشعر وبين الموضوع  
الذى يتناوله . يقول كلينتون — بادلى : « انه ( شو ) باكرهه الشكل  
الشعرى .. الغتيق على تقبل موضوع معاصر .. انما يلجأ الى نفس الحيلة  
التي لجأ اليها فيلدنج من قبل لاضحاكنا ، حين وصف عراكا سوقيا فى لغة  
تليق بمعركة من معارك هوميروس <sup>(١)</sup> . » غير أنه فى الوقت الذى كان  
فيه فيلدنج يصطنع نكتة — ونكتة ليس من المؤكد انها سليمة الذوق —  
نجد شو يهدف من المقابلة بين الملاكمة وبين المجتمع المعاصر الى أن يعلق  
تعليقاً ساخراً على ذلك المجتمع . على اننا سنتناول هذه الجدية فى بيرلسك  
شو — وهى شىء غريب على روح بيرلسك الحق — فى موضع آخر .

(١) ص ١٢١ من المصدر السابق الذكر . والعمل الذى يشير اليه كلينتون

The Covent Garden Tragedy by Fielding

بادلى هو :



وقد استخدم شو حيلة فكاهية أخرى من الحيل المتخلفة لنا من تراث بيرلسك ، وتلك هي حيلة السرقة المتعمدة . ففى « باشفيل العجيب » اقتباسات وتقليدات ساخرة كثيرة لأبيات من شكسبير ومارلو وكيرى . ومن جهة أخرى يقول كلينتون — بادلى : ان ما أضافه شو الى تراث بيرلسك هو « التجديد الذى أدخله على حيلة استخدام الشعر المرسل استخداهما فكاهيا . فقد كان كل من بكنجهام ، وفيلدينج ، وشيريدان قد سخر ، عن طريق بيرلسك ، بشعر القرنين السابع ، والثامن عشر . أما شو فقد تناول بالتقليد الساخر شعر القرن السادس عشر ، فبدأ بهذا تقليدا جديدا تلقفه ماكس بيربوم فيما بعد ، واستغله فى سخرية عامة من المسرحية الاليزابيثية » (١) . لقد أحس شو بأن الشعر المرسل الاليزابيثى يتيسح للمؤلف الذى يريد أن يستعمله فى بيرلسك ، الحرية « كى يستخدم كل أنواع الكلمات » من دارجة وفنية وخطابية وفنية مجهولة الأصل ، وأن يتمتع نفسه باستعمال أشد ألوان التشبيهات اغرابا ، وأن يضحك من قرائه بإيراد أكثر أشكال الكلام امعانا فى الخيال والادعاء » (٢) .

ويذكر كلينتون — بادلى رأيا لويليم آرثرش فى « باشفيل العجيب » فيقول انه يرى أنها أحسن ما ظهر فى الأدب الإنجليزي من بيرلسك يسخر بالمسرحية الخطابية ، وأن مسرحيتى فيلدنج المشابهتين وهما : « توم ثمب » و « كرونون هوتون ثولوجوس » لا تدانيانها أبدا ، ثم ينتقل كلينتون — بادلى الى القول بأن من الممكن عقد مقارنة أفضل من هذه بين مسرحية شو وبين مسرحية فيلدنج المسماة : « مأساة كوفنت جاردن » . فالعملان يلتقيان فى أن كلا منهما يعالج موضوعا مبتذلا ، تحاول المسرحيتان — على

(١) ذكر المصدر سابقا ص ١٢٢ .

(٢) مقدمة شو لمسرحية « باشفيل العجيب » .

سبيل السخرية — أن ترفعه الى مستوى المأساة . هذا بالاضافة الى أن فيلدنج قد صنع لنفسه . « فى تلك المسرحية .. نوعا من الشعر المرسل يشبه من قريب النوع الذى ابتدعه شو » (١) .

على أن شو ، خلافا لما جرى عليه كتاب بيرلسك ، لا يقنع باستخدام هذا اللون من التأليف استخداما بسيطا لا هدف له . فبينما نجد ان كتاب بيرلسك لا يرمون من وراء كتاباتهم الى أبعد من الدعاية ، ولا يقصدون الا أن يضحكوا ، هم وغيرهم على ما يكتبون ، نجد شو يجنح الى الوعظ والتعليم . وعلى هذا فهو فى « باشفيل العجيب » يجعل ملك الزولو يلقى خطابا طويلا يهاجم فيه أخلاقيات الحياة فى بريطانيا ، كما يجعل كاشيل الملاك ، يلقى مقطوعات طويلة ينتقد فيها الأوضاع الاجتماعية (٢) ، اذ هو يشرح وضعه فى المجتمع للفتاة التى يحبها ، وهى ليديا .

وما تأخذه على هذه الخطب هو ، ليس مجرد انها تعظ وتعلم ، بل انها ، تفعل هذا بطريقة معارضة لروح بيرلسك ، فبرنارد شو يحمل فيها الأشخاص وما يقولونه على محمل الجد . بينما بيرلسك الحق — كى يحقق أهدافه تحقيقا كاملا — يجنح الى تناول الناس والأشياء جميعا تناولا خفيفا ، بل نزقا .

غير ان شو يخرج على هذه القاعدة فهو ، مثلا ، يصور منظرا تطلب فيه ليديا ، الفتاة المثيرة ، الى حبسها كاشيل أن يترك مهنته المخلجة — مهنة الملاكمة — ويصبح من الوجهاء . وهنا يندفع كاشيل فى خطبة طويلة يقارن فيها بين مهنته وبين من لا عمل لهم من السادة الأثرياء :

أكون وجيها ! كاشيل بيرون ينحط

(١) ذكر المصدر سابقا ص ١٣٢ .

(٢) صفحات ١٠٤ - ١٠٨ من المسرحية . طبعة كونستابل .

حتى يصبح الرجل يراهن على ! المغفل

الذى أتملقه نظير حفنة من النقود كل درس .. الخ

ونظن لأول وهلة ان هذه هي احدى مفارقات شو المشهورة أراد بها أن يعشق من التأثير الفكاهي للمقطوعة ، ولكننا سرعان ما نجد هذه السطور :

ليديا :

ليس حتما أن تصبح وجهها خاملا ولكن

أنت عندي وجهه بالموهبة

كاشيل :

هذا العزاء يقدم للخاسر ، يا ليديا ،

وليس في طبعي أن أقبله . عندما يدخل

أصدقاؤك الانتخاب ، ثم ، عند الصندوق ،

يندمون على قلة تبصرهم ، ترينهم دائما يعلنون

انهم فازوا بنصر أدبي .. الخ (١) .

هنا تنقطع الصلة بين هذه السطور وبين بيرلسك ، وتصبح الأبيات نقدا اجتماعيا جادا ، الفكاهة فيه لا تتعدى السطح . ومثل هذا يمكن أن يقال ، والى درجة أكبر ، عن المقطوعة التي يلقيها ملك الزولو ، حيث النعم السائد نعم غاضب منتشف ، الأمر الذي يستبعد أى تأثير كوميدى أصلا . على أن شو ، حين يطرح جانبا ناحية العظات الأخلاقية الجادة ، يستطيع أن يكون رائق الفكاهة . ولنأخذ القطعة التالية مثالا ، وفيها ينبه باشفيل ، كبير الخدم ، سيده الى أن سائق عربتها ينتظرها بالباب ، نافذ الصبر . فتقول ليديا في تقليد رائع للمسرحية الاليزابيثية :

(١) المسرحية ، ص ١٠٥ .

ليديا : أسأله لى

فسحة من الوقت : يا لسلطان الثروة الزائف !

ان مسافر الدرجة الثالثة يركب ، دون رقيب

أتى شاء ومتى : التزامات الذليلة

تنتظره كل ساعة : وقطارات النفق الأرضى ،

بجياذ سباق لا تكل أبدا ، تخطفه من مكان لمكان

أما نحن الأثرياء ، فعبيد جيانا .

تحت رحمة كل برد يصيبها نحن . نخزن أنفسنا

في القصور اذا ما سعل أحدها أو أعرض عن التبني .

ويعترف شو في مقدمة المسرحية بأن تنصل كاشيل بيرون من لقب وجهه ، وخطاب ملك الزولو قد أثرا على النظارة في كل مرة مثلت فيها المسرحية تأثيرا عكسيا . فقد نظرت اليها الجماهير « ليس على أنها تقليد لمأساة ، بل مأساة حقيقية » (١) ، ثم يضيف انها في الواقع فكاهة ومأساة في نفس الوقت ، وهو بهذا يعنى ، ضمنا ، أنه أراد للفكاهة والمأساة أن تسيرا جنبا الى جنب . على أن هذا مناف لروح بيرلسك الحق ، وكل ما يتخلف لنا فعلا في هذه الحالة هو احساسنا بسوء وضع العناصر التراجيدية في هذه السطور ، وشعورنا بأن ثمة مناسبة لكتابة بيرلسك من الطراز الأول ، قد ضيعت بغير حكمة .

\*\*\*

٢ — ورث شو الفارس عن بعض الاتجاهات التى اتجهها ذلك النوع من المسرحيات المعروف باسم : «المسرحية المحكمة» ، اذ تخلصت اليه هذه الاتجاهات خلال كتابات الكاتبين المسرحيين سكريب ولايش . كما ان شو

(١) ص ٨٧ من المقدمة .

تأثر أيضا بما في التراث المسرحي البريطاني ذاته من فارس ، فذلك التراث يمتد فيه خيط متصل من الفارس بدأ ببداية مسرحية القرون الوسطى . ولقد استخدم شو الفارس استخداما جريئا ومتعمدا ، لأنه وافق مزاجه الشخصي موافقة تامة ، وهذا المزاج ، كما هو معروف ، كان يهش لكل ما هو لذيذ في سخافته ، وكل ما هو معكوس الوضع . كما رغب شو بالفارس لأنه لاءم ملاءمة ممتازة لطريقته في الكتابة للمسرح ، وهى طريقة تعتمد في مؤثراتها الرئيسية على المفارقات الغريبة ، والأوضاع الدرامية المقلوبة ، وترمى الى احداث انطباعات باهرة مذهشة . يقول مارتن لام : « في مسرحية الانسان والسلاح » لجأ ( شو ) الى القوديفيل — فارس الفرنسى . وهو القالب الذى صب فيه عددا من أحسن مسرحياته ، وخاصة مسرحية ذائعة الصيت : « الانسان والنورمان » هذا الفارس الطليق ، الذى يتحول أحيانا الى أوبرا — كوميك ، وأحيانا الى أوبريت بل والى رقيو ، يوافق أهداف شو كل الموافقة . ذلك انه اذ كان يلقي بنفسه بكل تصميم فى خضم السخافات اللذيذة والممعة فى الغرابة التى يحتويها الفارس ، كان يخدم هدفه الاجتماعى خدمة أكبر مما لو استخدم طريقة أكثر جدية ، لأن أحدا اذ ذاك لم يكن يستطيع أن يرد عليه ردا جادا واحدا بالاعتراض » (١) :

ويقر شو بدينه لمن سلفه من كتاب كثيرين فى مقدمة مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » . فيقول : « من وجهة نظر التكنيك ، أجدنى غير قادر على أن أكتب بغير الطريقة التى سار عليها من سلف من كتاب مسرحيين .. ان قصصى هى القصص القديمة ، وشخصياتى هى شخصيات المهرج harlequin ، والمهرجة Columbine وشخصية المغفل Clown

وذى السروال الطويل Pantaloons .. وحيلى المسرحية وتشويقاتى واثاراتى ونكاتى هى نفسها التى كانت سائدة وأنا مازلت صيبا » (١) . هذا القول صحيح تماما من وجهة نظر الشكل ، وفيما عدا هذا ، علينا أن نقرر ان قبول شو للفارس لم يكن قبولا مطلقا ، فكما يلاحظ لام بحق ، يلذ لشو « أن يقدم آراءه البالغة العصرية من خلال الأشكال القديمة ولكنه يسخر من هذه الأشكال اذ هو يستخدمها . وهو يسمح لشخصياته بأن تلعب الأدوار التقليدية على السطح فقط ، ولكنه تحت السطح يغير من طبائعها تغييرا كاملا » (٢) .



غير ان وجود الفارس فى مسرح شو يرجع الى أسباب أخرى غير التراث المسرحى ، أسباب تتعلق بطبيعة وحدود المسرح الطبيعى الذى يمثل شو أحد أركانه الهامة . ذلك ان المسرحية الطبيعية انبثقت الى الوجود كرد فعل مضاد للمسرحية المحكمة ذات الطبيعة الآلية . وفى حالة شو ، لم تكتف الثورة بمهاجمة الناحية الآلية فى البناء بل تعدتها الى الهجوم على فكرة الحبكة ذاتها وكانت النتيجة أن أصيبت مسرحيات شو بالهزال ، سواء فى القصة أو تصوير الشخصيات . وكان لا مفر لاختفاء الهزال — من اللجوء للفارس .

وهكذا نجد ان الفارس فى مسرح شو يتخذ ثلاثة أوضاع محددة . انه موجود كعنصر أساسى ، تخلص الى شو عبر القرون عن طريق مسرح النصف الثانى من القرن التاسع عشر خاصة وعن طريق غير هذا من القنوات ..

(١) ص ٣٨ من المقدمة .

(٢) ذكر سابقا ص ٢٦٢ .

وهو قائم أيضا كى يسخر من شكل مسرحية الفارس ذاته ، ومن مضمون هذه المسرحية أيضا ، كما هو واضح فى مسرحية : « الانسان والسلاح » . وهو كذلك يتخذ وسيلة لاختفاء عيوب معينة فى الحكمة وتصوير الشخصيات .

\*\*\*

وثانى هذه الأوضاع يربط شو بكاتب مشهور من كتاب كوميدى الفارس فى القرن التاسع عشر وهو ديكنز . ذلك ان عملية السخرية من شكل الفارس وموضوعه كانت أحد جوانب حملة أوسع نطاقا تستهدف الإصلاح وإعادة التنظيم ، وهى حملة اشترك فيها ديكنز فى حوالى السنوات العشرين الأخيرة من حياته ، كما ساهم فيها شو أيضا طيلة عمره ، وكان الفارس سلاحا من أهم أسلحة النضال فى سبيل هذا الإصلاح . ولقد تعلم شو على يدى ديكنز دروسا نافعة كثيرة فى وسائل استخدام هذا السلاح اللطيف ، كما يتضح من مقارنة بين واحد من أعمال ديكنز المثلثة لفنه ، وبين بعض مسرحيات شو .

والعمل المثل الذى نختاره من ديكنز هو : « دوريت الصغيرة » . انها رواية كان شو يشعر بمغزاها العميق شعورا تاما<sup>(١)</sup> . ذلك ان السخرية السياسية التى تحتويها الرواية ، وسخافة « مكتب الدوران حول الموضوع » و « مؤسسة عدم التنفيذ » ، الى جوار النقد الاجتماعى الحاد الذى يتضمنه وصف ديكنز لآل بارناكيل وآل ميردل ، والصور التى يرسمها لهم ، كل هذا قريب من روح شو . ثم ان شو يفيد من بعض موضوعات الرواية مثل موضوع أصحاب البيوت الخربة المؤجرة . بل انه ينقل احدى شخصيات الرواية ، وهى مسيز كلينام ، دون تغيير يذكر ، ويستخدمها فى

(١) كتب شو تقييما للرواية فى مقدمة لرواية : « مستقبل عظيم » .

مسرحية : « تلميذ الشيطان » ويطلق عليها اسم مسيز دادجين . كل هذا يبرر أن نختار رواية « دوريت الصغيرة » كمصدر رئيسى من مصادر تأثير ديكنز على شو ، فى ناحية استخدام الفارس .

كان ديكنز يلجأ الى حيلة أثيرة لديه كلما أراد أن يحقق تأثيرا ناجحا للفارس فى نفوس قرائه ، وتقضى هذه الحيلة بانشاء علاقة متخيلة بين الأحياء والجماد . وعادة تكون هذه العلاقة المتخيلة جزءا من نموذج مرسوم ، تدخل فى تضاعيفه أشياء مختلفة لا يربطها فى الواقع رابط ما ، ولكن فكاهة الكاتب الخالصة وذكائه وفصاحته ، تجعلها تبدو — مؤقتا — وكأن رابطا ما يربطها .

وفى رواية : « دوريت الصغيرة » أمثلة عديدة من أمثلة استخدام هذه الحيلة ، هذا مثل طيب بينها . يقول ديكنز : كان الأثاث رسميا ، وقورا ، كأحد رجال جماعة الأصدقاء ( كويكرز ) ! ولكنه كان أيضا يلقي عناية طيبة ، فكان لمنظره فى النفوس من الوقع ما يكون لكل شيء أو شخص — ابتداء من الآدمى حتى كرسى الخشب — يراد به أن يكون كثير النفع قليل النفقة . وكانت هناك ساعة وقور ، تقول : تيك تيك فى مكان ما على السلم ، وفى المكان ذاته طائر أخرس الأغنية ، ينقر قفصه ، كأنما هو الآخر يقول : تيك تيك . وكانت النار فى مدفأة غرفة الجلوس تقول : تيك تيك . وكان فى الغرفة شخص واحد فقط يجلس قرب النار ، وساعة جيبه تدق : تيك تيك بصوت عال .. رجل متقدم فى العمر ، كانت النار تنعكس على حاجبيه الأملسين الأشيبين فيبدو ان كما لو كانا يرقصان مع دقات : تيك تيك » .

هنا نجد المؤلف ينشأ علاقة تحقير بين أثاث الغرفة وبين الشخص الجالس قرب النار ، ويبنى هذه العلاقة على أساس المظهر ودرجة التقادم

في كل ، فالشيئان ، كما يصورهما وقوران يجمعان بين حسن المنظر وقلة النفقات . هذه العلاقة يلمح لها الكاتب أولا حينما يقول : « من الآدمي الى كرسى الخشب » ، ثم ينتقل من التلميح الى علاقة ساخرة أشد صراحة ، فيربط بين أحد مقتنيات الرجل ( الساعة ) وبين نعمة ال تيك تيك التي تسود المنظر بأكمله . وأخيرا يدعم ديكنز أثر الفارس هذا الذي حققه فيتخيل ان حاجبي الرجل يرقصان على النغم العام .

هذه الحيلة يلجأ إليها شو ليلقى هو الآخر ضوءا ساخرا على احدى شخصيات مسرحيته : « الانسان والسوبرمان » ، وهى شخصية روبيك رامسيدين . انه يصف لنا رامسيدين في الارشادات الافتتاحية للمسرحية ، اذ هو يتهيأ لاستعراض بريده الصباحي ، جالسا في مكتبه . يقول شو : « المكتب ، مؤثث بأناقة ومثانة تنبئان بشرة صاحبة . لا بقعة واحدة من التراب يمكن رؤيتها : .. حتى قمة رأس روبيك قد تناولها التلميح وأصبح من الممكن ، في يوم مشرق ، أن يرسل بها صاحبها اشارات ضوئية تحمل أوامره ، الى المعسكرات البعيدة ، وكذلك بمجرد أن يحنى رأسه .. انه يلبس سترة سوداء ، وصديريا أبيض .. وسروالا لا هو بالأسود ولا بالأزرق الواضح ، بل هو خليط من ألوان لا حصر لها ، ابتدعها صناع الأقمشة ، كي تلائم معتقدات الوجهاء من الناس » .

من السهل هنا أن تتبين ان التكنيك في القطعتين من نفس الطراز . فهنا ، كما في ديكنز ، يجمع المؤلف بين اخلاط من الأشياء في نموذج واحد ، عن طريق علاقة بينها متخيلة .

فالآثار يشبه روبيك في المظهر — هذه هي المرحلة الأولى ، وهى مجرد تلميح . ثم ينتقل التلميح الى التصريح ، فيقول المؤلف لنا ان رأس روبيك والآثار كلاهما ملمع وناعم . ثم يتجاوز الكاتب هذه المرحلة الى مرحلة

أقصى منها في التهكم ، فيربط بين مادة لا حياة فيها ( هى قماش سترته ) وبين أشياء أخرى لا حياة فيها — في رأيه — هى معتقدات رامسيدين . وثمة حيلة أخرى يلجأ لها ديكنز هى حيلة المقابلة . انه يجمع هنا بين شيئين مختلفين وان كان يربطهما رابط ما ، ثم يستخدم الواحد منهما كتعليق على الآخر . وهذا مثل من « دوريت الصغيرة » يوضح لنا ما يفعله في هذا السبيل . لا زلنا نتحدث عن « الرجل » الذي ورد ذكره في الاقتباس الأول : « في مواجهته .. صورة تمثل صيبا ، يستطيع كل من يراها أن يتبين فيها صورة ... (الرجل) كما كان في العاشرة ... هنا نفس الوجه والوجهة الأملسين ، ونفس العينين الزرقاوين الهادئتين ، ونفس الهيئة الساكنة . بالطبع لم تظهر في الصورة الصلعة اللامعة ، التي يزيد من حجمها انها تلمع كثيرا ، ولم يظهر أيضا الشعر الأشيب عند جانبي الرأس ومؤخرته ... ذلك الشعر الذي يبدو الآن حانيا رحيفا ، لمجرد أن أحدا لم يقصه ... لم يظهر كل هذا في الطفل كظهوره في العجوز . ومع هذا ففى الكائن الملائكى الذى يحمل في يده شوكة التبن كانت تبدو الملامح الأولى لذلك الأب الروحي الذى فقد حذاءه » .

هنا نجد الفارس كامنا في الايحاء الضمنى الذى يكمن في القطعة ، والذي يدعونا الى تخيل الرجل العجوز وقد ارتد ملاكا عمره عشرة أعوام وتخيّل طفل العاشرة وقد أصبح عجوزا .

ان التداخل بين الصورتين ، وما يحمله من تشويه يهيء لنا الجانب الفكاهى في المقابلة . والى جوار هذا ، نجد التعليق الساخر الذى تنتجه هذه المقابلة ، فان الصورة ، رغم اختلافها اختلافا بينا عن شكل الرجل العجوز ، تحمل معنى حقيقته في الواقع . فالصورة تمثل وضعاً متخذاً عن عمد Pose ، والصبي ، دون أن يعلم ، يتظاهر بنفس الطريقة التى يتظاهر



بها الآن الرجل العجوز . اننا نحكم على الصبي بما آل اليه العجوز ، فهذا الأخير يتظاهر هو الآخر بأنه شخص خيّر ، وإن كان في الواقع شريراً .  
في شو نجد العلاقة بين الصورة وبين الكائن الحي أكثر حيوية ، وإن لم تكن أقل مغزى .

أما الهدف فهو نفس هدف ديكنز : المقابلة والتعليق . والمثل الذي اخترناه من شو دليلاً على ما تقدم ، هو جزء من الفصل الأول من « الانسان والسوبرمان » :

رامسيدين . ( في نفاد صبر ) هذه الفتاة مجنونة بشيء اسمه واجبها نحو أبويها ( يندفع ماشياً ، كثور مطارد ، متجها ناحية صورة جون برايت ، التي لا يبدو فيها عطف عليه . وإذا هو يتحدث ، ينحو نحو هربرت سينسر ، وهو يدخن من الغضب ، ولكن سينسر يستقبله في برود ) .

هنا ينبع الفارس من عدة مصادر . يوحى به إلينا المؤلف عن طريق فكرة لذيدة في سخافاتهما ، تلك هي ان الصورة تستطيع أن تهمل ، وتحقر . هذه الفكرة سرعان ما تتدعم بالمقابلة بين الشخصيات العظيمة التي تمثلها الصورة ، وبين الثور الهائج الذي يندفع ماراً بها ، والذي يظهر نفسه بمظهر المغفل ، اذ هو يفعل هذا . ثم ان الكلمات الفارغة التي ينطق بها رامسيدين بعد هذا مباشرة تعمق من أثر المقابلة بين الصور وبينه . انه يفخر بأنه قد وقف دائماً الى جانب المساواة وحرية الاعتقاد ، ولكن عزمه على اكرام كل من آن واكتافيوس على منع صديقهما تانر من دخول البيت ، يكشف عن زيف هذا الموقف . ان المقابلة تتم هنا بين الأحرار الحقيقيين الذين تمثلهم الصور ، والذين طواهم الموت ، وبين الحر الزائف الذي لا يزال حياً يسعى .

الى جوار هذا هناك طريقة الكاريكاتير ، التي يستخدمها كل من شو وديكنز لخلق مؤثرات فارس . فنجد ديكنز في رواية : « دوريت الصغيرة »

يختار ميزتين في اثنتين من شخصياته هما رأس مستر كاسبى الأصلع وصدر مسيز ميردل العريض ، ولا يزال يعظم من شأنيهما عن طريق حلقات متصلة من الأوصاف والايحاءات والاستعارات والنكات ، حتى ينتهي بهما الأمر الى أن يصبحا قسمتين مستقلتين تقريباً عن باقى قسمات الشخصيتين .

وهنا يسمى ديكنز مستر كاسبى : الرأس ، ومسيز ميردل : الصدر .

ويستخدم شو نفس هذه الطريقة في الفصل الثاني من « الانسان والسوبرمان » . فحينما يبدأ الفصل ، نجد تانر واقفاً يرقب ساقين قويتين ، ترتديان حلة العمال ، ثم تتحدث الساقان ، ويعين تانر صاحبهما على الخروج من تحت السيارة ، وهنا تتبين ان الساقين هما لسائقى السيارة .

هناك بالطبع ، فارق بين الحالتين . لأن الساقين ليستا — عادة — القسمتين ، المميزتين للسائق . غير ان روح الكتابة في الحالتين واحدة . ان شو ينظر الى السائق في وضعه تحت السيارة ، فيجد ان ساقيه هما أهم ما يميزه ، وهنا يلجأ الى أسلوب الكاريكاتير ، فيعزل الساقين عن باقى الجسم ، ويسمى الرجل باسم جزأين فقط من أجزاء جسمه ، وهذا — أساساً — ما يفعله ديكنز . والتأثير — في الحالتين — واحد .

ويشير شو في مقدمته لرواية : « مستقبل عظيم » لشخصيتى الشابين الفارغى الرأس سباركلر وبارناكل . فيقول : بينما أنت تضحك من سباركلر وبارناكل الصغير ، نجد ان ديكنز جاد كل الجدة : انه يريد أن يقول ان على انجلترا أن تتخلص منهما لو أريد لها أن تكسب معركة البقاء » .

على أن اشتغال شو بنموذج الشخص الفارغ الرأس هو أقل من هذا جهامة ، وأكثر طيبة قلب . انه أكثر رغبة في التلهي به من ديكنز ، الذى يشوب ضحكته من النموذج شيء كثير من الاحتقار . غير ان كلا من الكاتبين يستخدم نفس الحيل لاطهار تفاهة شأن أمثال سباركلر وبارناكيل . هناك

مثلا حيلة التردد الآلى لألفاظ أو تعبيرات مختارة . بارناكل مثلا يردد دائما عبارة : « أوه .. اسمع .. انظر لى ! » وسباركلر يجد ان كل فتاة يلقاها « فتاة معقولة » .

أما شو ، فلعل أقرب شخصية في مسرحه لهاتين الشخصيتين هي شخصية تشارلز لوماكس ، في مسرحية : « ماجور باربارا » .

انه هو الآخر يردد : « أوه .. اسمع » : و « انت عارف » و « أليس كذلك » : غير انه أقرب الى سباركلر منه الى بارناكل : لقد كان ديكنز أقسى على بارناكل منه على سباركلر ، لأن الأول أشد اتصالا بالفساد السياسى الذى كان ديكنز يهاجمه : أما سباركلر فهو مجرد مكسالم متلاف ، وهو يشارك لوماكس في كونه أحد شبان الوجهاء من طلاب اللذة ، مثله في هذا مثل عشرات غيره .

الى جوار هذا نجد ان كلا من ديكنز وشو يقابلان بين الشبان فارغى الرؤوس الذين يرسمانهم وبين شخصيات أقوى بنية وأشد مراسا ، وذلك بهدف تعميق احساسنا بتفاهة الأول . فديكنز ، يقابل بين سباركلر وآمى ، التى تستخدمه كما يستخدم العبد . أما بارناكيل فيصدم به مستر كلينام ، فتظهر تفاهة الأول الى درجة تدعو للرثاء . وفي « ماجور باربارا » يصطدم لوماكس بليدى بريثومارت ، القوية ، المتسلطة فضحك لهذا الصدام ، ثم يتعامل لوماكس مع باربارا وما تحمله من عناصر المأساة ، فتنتج عن المواجهة بينهما أحاسيس تشير فينا الرثاء .

\*\*\*

هذه ، اذن ، هي بعض الحالات التى يستخدم فيها شو عنصر الفارس ، متأثرا في هذا أثر ديكنز ، ومحققا نفس النتائج .

غير ان ثمة خلافا في طبيعة الفارس لدى الكاتبين . فعندما لا يكون

الفارس مجرد انتشاء ، وعندما يوضع في خدمة هدف معين ، نجد انه لدى شو أكثر تميزا منه عند ديكنز . في « دوريت الصغيرة » — مثلا ، يسمح ديكنز لروح الفارس عنده أن تشك بالدبايس أناسا لا يضيقونه في شيء . من المفهوم طبعاً أن يسخر من بارناكيل وسباركلر ، فهما — وبخاصة الأول — خصماء الاجتماعيين والسياسيين . أما أن يسخر ديكنز كل هذه السخرية القاسية من الأرملة فلورا ، وهى نفسها ضحية من ضحايا المجتمع الذى كان ديكنز يهاجمه من أجل ما أوقع من ضرر بأسرة دوريت ، أما أن يضحك ديكنز في خبث من عمة مستر ف ، وهى عجوز مخبولة مسكينة لم تؤذ أحدا ، فهذا ، في رأينا ، شيء من فقدان السيطرة على النفس .

أما شو فانه يختص خصومه السياسيين والاجتماعيين والفكرين بسخرياته ، وذلك في الحالات التى يستخدم فيها الفارس أداة للنقد . ولقد رأينا كيف يسخر من رامسيدين في مسرحية : « الافسان والسوبرمان » . وهناك حالة أشد من هذه وضوحا ، هي حالة بروودينيت في مسرحية : « جزيرة جون بول الأخرى » . ان الفارس يستخدم هنا للتقليل من شأن بروودينيت الذى لا يكن له شو أى ود . ونفس التناول القائم على الفارس نجده في حالة مارشبانكس ( كانديدا ) ، الذى يحاول شو أن ينقص من قيمته لأنه يمثل الرومانسية ، وهذه جعل شو همه أن يهاجمها .

بعد هذه النظرة السريعة في أصول ومصادر الفارس في مسرح شو ، ننتقل الى دراسة له أشد تفحصا .

في برنامج تحليلي<sup>(١)</sup> وزعه شو على جمهور النظارة أيام اخراج مسرحية : « اندروكليس والأسد » في نيويورك عام ١٩١٥ ، يحذر المؤلف جمهوره من أن يخلط بين عناصر الجد والفكاهة في المسرحية ، ثم ينتقل

(١) نقل هندرسون ( ذكر سابقا ) البرنامج كاملا ص ٥٣٤ - ٧ .

الى التأكيد بأن هذه العناصر موجودة في وقت واحد وفي صعيد واحد ، وأن المؤلف قد أراد لهما أن يكونا كذلك ، وأنه لم يختلط عليه الأمر بشأنها ، كما قد يتبادر للبعض ، وأن الصدمة التي تحدث في عقل المشاهد نتيجة اجتماع الفارس بالعنصر الجاد في المسرحية هي بالذات الهدف الذي رمى اليه المؤلف . انه يقصد بهذه الصدمة أن يوقظ الجزء الغافل من الجمهور الى تعدد أوجه المعزى الخلقى الذي تتضمنه المسرحية .

وبعبارة أخرى ، يحاول شو ، عن طريق جرعة مضاعفة من المقابلة ، ان يحقق الهدف التقليدي للبرلسك والفارس ، وهو خلع العظماء من كراسي الشرف ، وانزالهم الى مرتبة العاديين من الناس والالقاء بهم الى خضم حوادث كل يوم . وهو — بوجه عام — ما ينبغي أن يعد هدفا لمسرح شو اطلاقا .

أما العظماء الذين يود شو أن يخلعهم فهم ، في هذه المسرحية ، كثيرون . هناك أولا وقبل كل شيء الفكرة القائلة بأن الدين والمرح لا يجتمعان . ولكي يحطم شو هذه الفكرة ، يختار شكل الباتوميم للتعبير عن موضوع بالغ الجدية هو الاضطهاد الديني . ان الباتوميم يحقق هدفا يرمى شو اليه بالذات ، الا وهو النزول بطريقة التناول الى مستوى مباحث الأطفال ، بشرط ألا ينال الموضوع ضرر من جراء هذا النزول ، ذلك انه لا مانع لدى المؤلف من أن يظل موضوعه بالغ الجدية رغم الشكل الهازل الذي يأخذه ذلك الموضوع . أما المفارقة الكبيرة التي تنتج عن هذا التضارب بين الموضوع والشكل فانها تجعل الصدمة التي أشار اليها شو سابقا أشد قوة ، وهذا أمر يرحب به شو . والواقع ان العبارات التي يستخدمها المؤلف في وصف الفوضى التي حدثت في عقول النظارة الذين شاهدوا المسرحية لدى اخراجها في لندن ، تتم بلا موارد عن نشوته بهذا الذي حدث . يقول

شو : « ما ان تمكن النظارة التقليديون من الملائمة بين أنفسهم .. وبين حوادث الكوميديا الساخرة في المسرحية ، حتى وجدوا أنفسهم ينغمسون دون لحظة واحدة من الاعداد في أعماق حقائق الدين .. وقبل أن يفقوا من ذهولهم .. اذ بهم يجدون أنفسهم مرة أخرى بين أعضان الباتوميم . وهكذا مضت المسرحية ، وهي تزداد تخويفا باضطراب .. حتى اجتمع في لحظة واحدة على المسرح الفكاهة والسخرية والدراسة التاريخية للعادات والشخصيات ، والهدف العميق البالغ الجدية ، وأخذ يتنازع كثيرا من النظارة الضحك مرة ، والفزع مرة أخرى ، الى جانب الصدمة التي أقلقتهم كثيرا .. الى أن تركوا المسرح وهم يمزقون ثيابهم .. ويصرخون : « كفر » (١) .

ثم فكرة أخرى خاطئة يريد شو أن يهاجمها ، وتلك ان القائمين بالاضطهاد هم بالضرورة وحوش قاسية قلوبهم ، وأن المنتهزين هم شهداء شجعان لا تلحقهم عيوب أو تشوبهم شوائب ، وأنهم يمشون الى حتفهم دون ان يختلج لهم طرف .

هنا أيضا يخدم الباتوميم أغراض شو . فهو يكتب للمسرحية مدخلا طريفا يجعل فيه أندروكليس ، أحب الشهداء في المسرحية الى نفوسنا ، واحدا من شخصيات الباتوميم المألوفة ، فهو طيب القلب ، شاذ الطباع ، أقرب ما يكون الى الطفل في حبه لكل الحيوانات . وهو يجعل له « زوجة من زوجات الباتوميم » ، بل انها في رأى وورد زوجة الباتوميم المثالية » (٢) . ومع كل هذا التناول الفكاهي لشخصيته فان ايماننا بصدق واخلاص أندروكليس لا يتزعزع . ان شو يجعله هو ولاثينيا والكابتن ، من أصفياء

(١) برنامج شو التحليلي — سبق ذكره .

(٢) في كتابه : برنارد شو . ذكر سابقا . ص ١٢٥ .

الله ، ويضفى عليه شرفا كبيرا ، هو ولا فينيا ، اذ يرفض كلاهما أن يقدموا القرابين لآلهة روما ، فيعرضا بهذا روحيهما للخطر ، ويوشكا أن يصبحا شهيدين ، بل ان أندروكليس ليقدّم نفسه طواعية لتأكله الأسود الجائعة ، وذلك حتى لا يحس النظارة بخيبة الأمل ، اذ يحرمون من منظر الوحوش تنهش لحوم الضحايا ، بعد أن عفا الامبراطور عن المسيحيين ، فاذا ما جاء شو بعد هذا ، وجعل أكبر قدر من التهريج والفارس<sup>(١)</sup> من نصيب شخصية هذا قدرها ، استطعنا أن نتبين بوضوح الدرس الذى يرمى اليه وهو ان أعظم الحقائق لا تتعارض ، بالضرورة ، مع الفكاهة والتهريج . وفى نفس الوقت يكون شو قد نجح فى خلع الشهيد البطل من عرشه الذى نحتفظ له به فى خيالنا ، وجعله فردا عاديا بين الناس .

أما الامبراطور ، فان شو يتناوله بنفس التناول الفكاهى الذى يعامل به يوليوس قيصر فى مسرحية « قيصر وكليوباترا » وان اختلف الهدف فى كل حالة . ونذكر جميعا أن شو يضفى على قيصر بعض صفات الفارس ، حتى يقلل من قدره ، فهو فى أثناء المحنة الكبرى التى يتعرض لها فى أثناء ثورة الاسكندرية عليه ، يجد من نفسه القدرة على أن يأكل شيئا من البلح ، ويتلذذ به ، وهو لا يتردد فى أن يقفز من مرتفع الى البحر ، لينقذ جماعته من مأزق حرج . وهى قفزة يصفها شو نفسه بأنها « قفزة المهرج »<sup>(٢)</sup> . مثل هذا التناول يصيب الامبراطور فى مسرحية « أندروكليس » . ان شو يريد أن يفضح للناس أسطورة شائعة ، تلك ان الطغاة هم بالضرورة بعيدون كل البعد عن الرحمة . وعلى هذا ، فبدلا من أن يقدم لنا الامبراطور على أنه وحش مصاص للدماء ، نجده يصوره لنا حاكما مدلا ، سخيف

(١) راجع تصرفات اندروكليس مع الأسند ومع الامبراطور .

(٢) مقدمة مجلد « ثلاثة مسرحيات للمتطهرين » . طبعة بنجوين . ص ٣٧

العقل ، هو النتاج الطبيعى لطبقته الحاكمة ولعصره . انه يحضر حفلات الرياضية التى يلقي فيها المسيحيون للأسود بنفس الروح التى يحضر بها اليوم طاغية فى مثل مركزه حفلات مصارعة الثيران . ان قسوة الامبراطور — فى رأى شو — ليست نتيجة لسياسة مرسومة محددة ، بل هى العقاب الطبيعى الذى ينزله المجتمع فى كل مكان بالخوارج والمجانين .

وعلى هذا يصور لنا شو الامبراطور فى عدة صور . فهو تارة سيد عاقل عملى الاتجاه ، لا يتردد فى قبول المسيحي فيرفيوس بين أعضاء حرسه الوثنيين ، لأنه قوى ، متين البناء ، وتارة أخرى يصوره لنا شو بصورة الطفل الكبير المدلل ، الذى يغضب اذا ما وقف أحد ضد رغباته<sup>(١)</sup> ، ومرة ثالثة نجد أن الامبراطور شخص ساذج يؤمن بالخرافات ، ولا يتردد فى تصديق جانب المعجزة فى العقيدة المسيحية<sup>(٢)</sup> ، وأخيرا نراه فى صورة الشخص البالغ الاضحك — وان كانت حقيرا شيئا ما — الذى لا يتردد فى أن يفعل كل ما فى وسعه لا تقاذ حياته<sup>(٣)</sup> .

الى جانب استخدام الفارس ، فى مسرحية : « أندروكليس » فى أغراض دعائية ، نجد ان شو يدافع عن هذا الاستخدام على أسس فنية بختة ، يوصف أن الفارس يعمق من تأثيرات العناصر الكوميديّة والتراجيدية فى أية مسرحية . وهو يربط بين هذا الرأى وبين نظرية تقول ان المسرحية التراجيكميدية هى بالضرورة أكثر تأثيرا من مجرد الكوميديا أو التراجيديا<sup>(٤)</sup> .

(١) الفصل الثانى ص ١٣٢ طبعة كونستابل .

(٢) الفصل الثانى ص ١٤١ .

(٣) الفصل الثانى ص ١٤٣ .

(٤) هندرسون . ذكر آنفا : ص ٦١٥ .



وهو يدافع في خطاب أرسله الى هندرسون ونشره الأخير في كتابه (١) ، عن أخقية مسرحية : « مازق طيب » بأن تدعى تراجيكوميديا ، بحسبان ان العناصر الفكاهية والتراجيدية في المسرحية قد تفاعلت تفاعلا كيميائيا أثناء مشهد موت الفنان ديوييدات ، وهو مشهد يمزج بين الفارس والجذبة (٢) . ثم يمضي شو في خطابه : « وفي اندروكليس تجد نفس التفاعل الكيميائي . هنا أعالج المسألة التاريخية على أعماقها ، أي عندما تصل الى مرحلة الاضطهاد الديني . ومع هذا ، فإني عالجت الموضوع كما يعالج الريفيو ، أو بانتومايم عيد الميلاد » (٣) . ويناقش وورد المسرحية في كتابه . فيؤمن على دعوى شو ، ويتقدم برأى طريف . يقول : « ان شو لا يتنذل موضوعه ، وإنما هو يرفعه الى المستوى العالمي ، ذلك انه اذا أمكن تصور أن دان لينو (٤) كان حقيقا أن يلعب دور ميخائيل ( الزوجة ) ، فان تشارلي تشابلين جدير أن يؤدي دور أندروكليس . ففي مستوى دان لينو وتشابلين تجتمع أخلاط من الأشياء في تعاطف مشترك وتفاهم عام . ثم ان نفس هذا المستوى يتيح للفكاهة العميقة أن تلتقي بالأسى العميق ، فيتفاعلان ويصبحان مؤثرا روحيا مطهرا ، له من القدرة على غسل الأدران ما كان يظن أنه لا يوجد خارج نطاق التراجيديا » (٥) . ويوافق ديزموند ماكارثي على بعض هذا الرأي حين يقول : « لا يمكن لأحد تمتع بمسرحية دينية لبرنارد شو وقدرها كعمل فني أن يكف نفسه ، اذا كانت دموعه سهلة المنال ، عن البكاء ، ولا أن يردّها عن الضحك الكثير بعد هذا مباشرة ، حتى لينسى أنه بكى قط » (٦) .

(١) ، (٢) ، (٣) هندرسون . ص ص ٦١٦ - ١٧ .  
(٤) واحد من أحب نجوم الميوزيكل في بريطانيا . يمثل الفكاهة الشعبية أصدق تمثيل . عاش بين الأعوام ١٨٦٠ - ١٩٠٤ .  
(٥) ذكر سابقا صفحة ١٢٥ .  
(٦) Desmond Mac Carthy, Shaw, p. 102.

وقد وجد شو في دفاعه عن خلط الكوميديا بالتراجيديا ، لنفسه ظهيرا في تقاليد المسرح البريطاني قبل عهد اليزابيث . يقول هندرسون : « في مسرحيات الأسرار الدينية القديمة وفي مسرحيات المعجزات ، وقد درسها شو بعناية تخالف بشدة موقف الاحتقار الذي يتخذه من مدرسة القرن التاسع عشر الباريسية ، نجد أن أشد المناظر جدية يتعاقب عليها أشدها اضحاكا وبعدا عن الاحترام » . ثم يمضي هندرسون فيقول : « ان شو مولع بالإشارة الى مسرحية « قاييل وهابيل » ، التي يسب فيها قاييل فلاحي مزرعته بأكثر الكلمات المقذعة تداولاً . ثم يلحق مأساة قتله أخاه بأن يوجه الى الله سيلا من نفس الشتائم المقذعة . ثم يذكر هندرسون أن هذه الظاهرة ظلت موجودة في المسرح البريطاني الزمنى ( غير الديني ) ويشير الى كلام كل من البواب في مسرحية : « ماكبت » ، والمهرج في مسرحية : « أنطوني وكليوباترا » وحفار القبور في « هامليت » كأمثلة لاختلاط « ليس الكوميديا فقط ، بل والتهريج المألوف في السيرك أيضا ، بأعمق ألوان التراجيديا . وأهم من كل هذا ، نجد ان ظاهرة تعاقب التراجيديا والكوميديا تختفي في أعظم مسرحيات شكسبير وهي « الملك لير » ، ويحل محلها تداخل بين العنصرين (١) .

أما مسرحية : « أندروكليس » فانها تتابع هذا التقليد العتيق ، بما فيه من خلط بين الكوميديا والتراجيديا وتهريج السيرك . وهي في هذا تنفيذ من طريقتي التناوب والتداخل في استخدام هذه الألوان . أما التداخل فموجود طول المسرحية ، وأما التناوب فانا نجد مثالا طيبا له في طريقة ادخال الشخصيتين : لينتالاس ومتيلااس الى المسرح ، في ذلك الجزء من الفصل الأول الذي يحاول فيه الضابط الروماني أن يجتذب لاقينيا الى صفه .

(١) ذكر سابقا . ص ٥٥٧ .

لقد قال كل من الضابط والفتاة كل ما عنده ، فلا الضابط أفلح في اقناع الفتاة بالتخلي عن دينها ولا هي أقنعت به بأن يكف عن المحاولة . وهكذا وصلت المسرحية الى احدى نقاطها المرتفعة ، وأصبح لا مفر من أن تهبط ثانية الى مستواها العادي ، حتى يتسنى للقصة أن تستمر في الجريان . وهنا يلجأ شو الى الفاصل الفكاهي ليدفع قصة المسرحية قدما ، هكذا :

لا فينيا : لو أنه ليس ثم حياة أخرى ، أو كانت هذه الحياة لا تحمل معها الا العذاب ، لسرت قدما في طريقى رغم كل شيء . ان عناية الله قد اختارتنى .

الضابط أجل . ومهما اختلفنا فائنا تنفق في شيء واحد . ان كلامنا من الأصفياء . ولا مفر من أن نفتدى عقائدنا بأرواحنا . ودعا . ويتصافح الاثنان ، ويسير الضابط في طريقه ، أيقا هادئا . وتتابعه لا فينيا بنظراتها لحظة ، وتبكي قليلا .. وفجأة يسمع صوت فقير ، ويظهر على المسرح هذان المدللان : لينتالاس وميتالاس ، من رجال البلاط وهما يرتديان آخر ما تقضى به مودة الأزياء ، فيعرضان على النظارة فراغ ذهنيهما وتفاهة شأنهما . وهكذا تقوم مقارنة بينهما وبين الضابط والفتاة تجلو الشخصيات الأربعة معا ، وتصبح في ذات الوقت نوعا من التعليق عليها . ومن جهة أخرى ، تنفجر أزمة الموقف السابق ، ويتسنى للقصة أن تمضى قدما .

\*\*\*

ويستخدم شو الفارس ، استخداما آخر في مسرحيته القصيرتين : « كيف كذب على زوجها » و « اعتراض » . هنا نجد شو يخلق موقعا هزليا ، ليس عن طريق خلط السمو بالسخافة خلطا لا توقير فيه لشيء ، بل عن طريق قلب موقف عادي رأسا على عقب وتأمل ما يحدث — في هذه الحالة — لشخصيات الموقف .

ان هاتين المسرحيتين تطبيقان كاملان لفكرة درامية كان شو يعتنقها ، تفسر الى حد كبير جزءا كبيرا من عناصر مسرحه ، وهذه الفكرة هي : احداث التواء متعمد في الشخصية والموقف الدرامي ، كوسيلة من وسائل عرض الأفكار أو تلقين الدروس . وهكذا نجده ، في خلال محاضرة ألقاها أمام نقابة « العاملين في الحقل الفنى » في ١٤ نوفمبر ١٩٣٠ ، يقول : لا جدوى من وراء مبدأ وضع المرأة أمام الطبيعة (١) . هذا لا يكفى . ان على الكاتب المسرحى أن يصور الحياة تصويرا أكثر من هذا ذكاء . عليه أن يدفع شخصياته الى أن تفكر في أشياء لم يكن أحد يدرى بها من قبل . أتم مثلا ، تألفون رؤية الناس يسرون على أقدامهم . أما أنا فعلى — أحيانا — أن أجعلهم يسرون على رؤوسهم ، فلعلى مستطيع أن أفيد منهم شيئا وهم في هذا الوضع ؟ » (٢) . فاذا نظرنا بعد هذا في المسرحيتين لوجدنا أن مسرحية « كيف كذب على زوجها » . هي أحسنهما من وجهة نظر الفارس . ان هدف الهجوم هنا ، وهو الحب الرومانتى في الموقف التقليدى : زوجة وزوج وعشيق ، هو من العموم بحيث يسمح للفارس بحرية الحركة .

أما « الدرس » الذى يهدف المؤلف الى القائه فانه لا يطغى قط على المتعة التى نجدها في مشاهدة الموقف المعكوس والشخصيات الملتوية ، كما أن بالمسرحية من الضوضاء والفكاهة الزاعقة ما يضمن لها اتصال اهتمامنا بها . ونتيجة لهذا نجد ان الدرس الذى يكمن وراء المسرحية يصلنا بطريقة أكثر فعالية من تلك التى نجدها في المسرحية الأخرى . « اعتراض » ، التى تحتوى من العظات أكثر ما تحتوى من الفكاهة ، ولهذا يقل نصيبها من الفارس الحق .

(١) يقصد مبدأ عكس الطبيعة عكسا كاملا ، كما فى المرأة .

(٢) هندرسون . سبق ذكره . هامش ١٧ . ص ٢٨٥ .

ومن الطريف أن شو ، رغم النص المقتبس من محاضراته سالفة الذكر ، والذي يعنى في حقيقة الأمر ضرورة قيام المؤلف المسرحى بعملية تزيف متعمد للواقع ، من الطريف أن شو يدعى في كلتا مقدمتى المسرحيتين أن هذا التزيف بالذات ، والدروس المستفادة منه ، هما في الواقع الحياة الحقبة التى يجب على الكاتب المسرحى أن يقدمها لجمهوره . ففى مقدمة : « كيف كذب على زوجها » نراه يتحدث عن « الاطار المسرحى العتيق » الذى نجده في المسرحية وكيف أنه أدخل فيه لمسة انسانية حقبة أنقذته من البوار ، ولم يلجأ في محاولة هذا الانتفاذ الى ما يلجأ اليه غيره من المؤلفين من استخدام الرومانتيية التقليدية . أما في مقدمة « اعتراض » ، فإن شو يدعى أن المسرح الجديد وحده ، ( ومسرحه هو ، بالتالى ) هو الوحيد القادر على عكس الطبيعة عكسا صادقا . أما المسرح القديم فإنه كان يشوه الواقع ويؤزفه ، ثم يذكر بعد هذا مسرحية « اعتراض » بوصف انها محاولة متواضعة لكتابة الفارس تحوى مثلا من أمثلة التصوير الصادق للحياة والناس . ثم يعود فيصفها بأنها « مثل يحتذى لكل من يريد في المستقبل أن يكتب المسرحية الهزلية » .

اننا اذا طبقنا هذا الكلام على مسرحية : « كيف كذب على زوجها » لوجدنا أن شو يخلط بين قدرته الهائلة على كتابة الحوار الذكى النابض بالفكاهة ، وبين واقع الحياة ، فيسمى ذكاه وفكاهته تصورا صادقا لذلك الواقع . والحقيقة أن المسرحية انما تنجح لأنها فارس جيد ، وليس لأن بها قدرا من الواقع الانسانى . ان أشخاصها الثلاثة دمي مجمدة ، معروفة لدى رواد المسرح وكتابه ، والموقف الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات هو الآخر موقف تقليدى متحجر . ولو سلمنا بأن شو قد نجح في انتقاد مسرحيته من الرومانتيية التقليدية ، فهو قد وضع مكان هذا العيب

عييا آخر هو الواقعية التقليدية . ان الذى يحقق نجاح المسرحية انما هو تغلب فكاهة شو الذكية على مبادئه المحددة ، وعلى محاولاته للسخرية أحيانا ، وعلى الموقف المتحجر الذى تتحرك ضمنه الشخصيات .

\*\*\*

أما في « اعتراض » ، فاننا نفتقد الفكاهة الذكية الى حد كبير ، لأنها اما غير موجودة أصلا ، أو تكاد تختنق تحت أعشاب كثيفة من النقد الاجتماعى المرير والعظا — لهذا يقع جمهور المسرحية فريسة لموقف بالغ التزييف والاملال .

\*\*\*

حتى الآن ، تحدثنا عن ذلك الجزء من الفارس ، الذى يستهدف شيئا ، ويسعى الى الحصول عليه . غير أن هناك جانبا آخر من الفارس عند شو ، لا يسعى الا الى الفكاهة الصرف — الفكاهة التى هى نتيجة مباشرة للمرخ واتشاء الروح — الفكاهة التى تنظر للعالم فتجده كالريشة ترقص في الضوء . اننا نجد هذه الفكاهة ، الراقصة المرحة ، في كل مسرحيات شو ، ولكنها تتركز ، وتكاد تخلو من الشوائب ، في مسرحية « من يدري » ؟

هنا يستخدم شو شخصيتى التوأمين أداة لادخال عنصر الفارس الى المسرحية وهو ما ينبغى أن يعد « ضربة معلم » من وجهة نظر الصنعة المسرحية . فالتوأمين ، بوصفهما شابين صغيرين كالزهريتين الناضرتين يصلحان كل الصلاحية لتقديم عنصر الفارس .

وفي نفس الوقت ، نجد أن شو ، بتركيزه الفارس في التوأمين ، ينصرف بهذا الى عملية الاضحاك والاقناع ، دون أن يعوقه الجانب الجاد من المسرحية ، الذى يصبح ، هو الآخر ، أكثر فعالية ، لأن الجانب الضاحك لا يتخلله .

والواقع ان فصل الفارس عن بقية المسرحية ، يجعل للأول دورا دراميا قائما بذاته . ذلك ان التوأمين يصبحان نوعا من الكورس المعروف في الدراما اليونانية القديمة . فهما تارة يدفعان قصة المسرحية الى الأمام بالقاء بعض الأسئلة (١) ، وهما تارة أخرى يفشيان بعض الأسرار التي تؤثر في مجرى الحوادث (٢) وهما تارة ثالثة يساعدان في اخفاء بعض العيوب الفنية في بناء المسرحية (٣) . وأحيانا نراهما يعلقان على مجريات الأمور ، أما بصفة مباشرة ، أو بالمقارنة بين سداجتهما ، وعدم تكلفهما ، وانطلاق نزعاتهما ؛ وبين ترمت وسخافة وادعاء بعض الشخصيات الأخرى (٤) .

وثم مثال واضح على الدور الايجابي الذي أعطاه المؤلف للتوأمين ، وهذا نجده في الفصل الأخير من المسرحية . هنا نجد ان قصة المسرحية قد وصلت الى طريق مسدود ، فان اثنتين من الشخصيات الرئيسية فيها وهما مستر كرامبتون وميسز كلاندون ، الزوجان السابقان ، يصران على رأيهما في الخلاف القائم بينهما حول أحقية كل منهما في الاحتفاظ بالأولاد . ويتكهرب الموقف ، ويزداد القلق ، ونصل الى مرحلة التوقف التي نتحدث عنها . وهنا يدخل التوأمين وقد ارتديا ملابس المهرج والمهرجة ، وهما يرقضان ، فيكون من نتيجة رقصهما أن يصل الجميع الى حل بسيط وطبيعي للمشكلة . ذلك ان دوللي ، وهى توأم لشقيقها فيليب ، يصيبها حادث بسيط ، فتصرخ مستجدة بأبيها . وهو أمر طبيعي — فتعينه بهذا على أن يتنازل عن كبريائه ويسعى الى الاتفاق من أجل الأولاد . كذلك تهاجم دوللي المحامي الضخم

(١) الفصل الأول . ص ٢٢٢ من طبعة بينجوين .

(٢) الفصل الرابع ص ٣٣٥ من طبعة بينجوين .

(٣) الفصل الثامن ص ٢٦٧ من طبعة بينجوين .

(٤) الفصل الرابع ص ٣٤٠ من طبعة بينجوين ( تعليق فيليب على خروج

أبيه ) .

بون ، وتقلل من شأنه ، وتتهمه بحب ارباب الناس فيؤدى هذا النقد البريء من جانبها الى اعجابه بها ، مما يدفعه في النهاية الى السعى الى حل الخلاف القائم بين الوالدين ، باقتراح تزويج دوللي وجلوريا لكل من ماكومس ، المحامي ، وفاليتين .

كذلك تساهم دوللي في اذابة الجمد بين جلوريا وفاليتين ، وذلك بأن تفشى سرا كانت جلوريا تحرص على اخفائه ، وهى انها قد غازلت خمسة من الشبان كانوا يسمعون اليها ، قبل أن تتعرف الى فاليتين وتكون النتيجة أن تنزل جلوريا من علياء كبريائها وتصبح أقرب الى فاليتين ، الذى اعتاد — على العكس منها — أن يسمع نداء عاطفته كلما دعت . وهكذا يتصالح الحبيبان .

والى جوار المساهمة في تخفيف حدة الموقف العام في المسرحية ، نرى فيليب التوأم الآخر ، يقوم بنصيبه في استحداث اتفاق عام بين الشخصيات ، وذلك حين يدعوه أبوه اليه فيلبي دعاه ، ويقول : « أنا قادم ، يا أبى ، أنا قادم » . ثم يقف عند النافذة ، وينظر وراء أبيه ، ثم يدور بشكل مضحك وقد جعل من قبعته شيئا أشبه بهالة القديسين ، ويقول في صوت خفيض لأمه وشقيقته جلوريا ، « ألم تشعرا بأسى هذا الموقف ؟ » (١) .

وطوال الوقت الذى يقوم فيه التوأمين بهذه الأعمال نراهما لا يعلقان تعليقا واحدا يفسد الأضحوكة المتحركة التي يمثلانها . لهذا يمضى الفارس . دون أن يعوقه شيء . وهذا هو الذى جعل من التوأمين عملا فنيا ناجحا .

والحوار الذى يعطيه شو للتوأمين يتبع — غالبا — نمطا موسيقيا يجعله شديد القرب من التوزيع الموسيقى . انهما يتكلمان بالتناوب .

(١) الفصل الرابع . ص ٣٤٠ . طبعة بينجوين .

ويستخدمان جملاً قصيرة ، تبدو لنا كما لو كانت صوت آلتين تشرحان موضوعاً موسيقياً معيناً . وهذا مثال لما نقول :

فيليب : في هذه الحالة علينا أن نقدمه الى العضو الثالث من أعضاء الأسرة : امرأة القرن العشرين شقيقتنا جلوريا .

دوللى : ( في تهليل ) . أروع أعمال الطبيعة !

فيليب : ابنة اله العلم !

دوللى : فخر ماديرا !

فيليب : نموذج الجمال !

وهنا يقاطعهما فاليتتين في صوت تتخيل انه رجولى عميق :

فاليتتين : هل لى أن أقول كلمة ؟

فيليب : عفوا . تفضل .

دوللى : نحن آسفان .

فاليتتين : أشعر ان على أن ألمح لكما ، أيها الصغيران —

دوللى : صغيران ؟ لا يا شيخ ! وما عمرك أنت ؟

فيليب : فوق الثلاثين .

دوللى : مطلقاً .

فيليب : بل هو كذلك .

دوللى : سبعة وعشرون .

فيليب : ثلاثة وثلاثون .

دوللى : كلام فارغ .

هذا الأسلوب « الموسيقى » يستخدمه شو مرات عدة في هذه المسرحية بالذات . وهو بالطبع يزيد من أثر الفارس ، وفي الوقت نفسه نراه يوافق شخصيتي التوأمن موافقة تامة . وجدير بالذكر أن شو يستخدم نفس

هذه الأداة الفنية <sup>(١)</sup> في حوار الشبان الأربعة : چانجا ، ومايا ، وفاسيلتى ، وكانشين في مسرحية : « ساذج الجزر غير المتوقعة » . هؤلاء الأربعة ، مثل التوأمن ، أذكاء خفاف الظل . متحررون جميعاً من أثقال الحدود الأخلاقية ، وهم في ذات الوقت يمثلون الشباب الذى لا يرهب أن يوجه سؤالاً مهما كان حظه من الجراءة وأياً كانت نتائج الاجابة عليه من الجسامة . وتشبه مسرحية « ساذج الجزر » المسرحية الحالية في أنها فارس من ناحية الشكل ، جادة في المضمون والهدف . وفيها ( أى في ساذج الجزر ) يستعيد شو شيئاً من مرحه القديم ، الذى كاد أن يفقده خلال الأزمة النفسية التى مرت به في أثناء كتابة « الماجور باربارا » و « بيت القلوب المحطمة » . لا غرو اذ نراه يعود في « ساذج الجزر » الى حيلة فنية تربطه بأيام مرحلة القديم .

\*\*\*

من السهل علينا أن نشير الى حالات في طول المسرحيات وعرضها ، كان استخدام الفارس فيها ضاراً بمسرحية أو بأخرى . وأول ما يحضر البال من أمثلة هو « كانديدا » ، حيث نجد ان صفات الفارس التى أعطيت لشخصية مارشبانكس قد أساءت اليه اساءة بالغة ، وكادت تحرمه من كل معقوليته . في هذه الحالة ، كما في الحالات التى يستخدم فيها شو الميلودراما في مسرحيتي : « بيت القلوب المحطمة » و « سوء زواج » ، يدفع شو الكاتب المسرحي ، ثمن الخطيئة التى يرتكبها ، اذ هو يعبد آلهين في وقت واحد فهو ، يطلب الينا أن نؤمن بمارشبانكس بوصفه شخصية جدية ، وهو في ذات الوقت يوحى الينا بأن نسخر منه لأنه شخصية هزلية . هنا نصطدم بأحد نواقص المسرح الطبيعي . فهو ، كما بينا سابقاً ، قد ورث عن المسرحية المحكمة الصنع كلا من الفارس والرومانتية والميلودراما .

(١) الفصل الثانى . صفحات ٥٥ - ٥٧ .



ولعل شو في « كانديدا » ، كان يشعر ، في شيء من العصبية ، بأنه  
 إنما يستغل في مسرحيته نفس الشيء الذي كان يسعى — أساسا — الى  
 تخطيطه ، ألا وهو . العلاقة الثلاثية التقليدية التي نجدها في المسرحية  
 المحكمة الصنع ، وهي الزوج والزوجة والعشيق ، وكل ما يصاحب هذه  
 العلاقة من ذيول رومانتيية . لذلك سعى شو الى تفادي اتهام لا مفر منه  
 بالتناقض ، وذلك بتسخيف شخصية مارشبانكس ، عن طريق الهبوط  
 الى مستوى الفارس . غير ان هذا الاجراء لا يحل المشكلة الأساسية .  
 وكل ما يفعله هو أن يضيف الى الأساس التقليدي والموضوع الرومانتي  
 للمسرحية شيئا لا يلائمها على الاطلاق . ومن هنا نجد الفارس يبدو  
 نشازا ، يؤدي السمع والبصر ، بدلا من أن يجلب لنا المتعة .  
 وفي مسرحية : « جزيرة جول بول الأخرى » نجد نفس الموقف . فهنا  
 أيضا يجمع « بروودينيت » بين الجدل والهزل في مزاج غير متناسق . وذلك  
 ان شو يحمل بروودينيت على محمل الجد . فهو ، بالنسبة له ، خطر  
 حقيقي يهدد رفاهية شعب ايرلندا . غير انه لما كان لا مفر من نجاح بروودينيت  
 في مشروعاته ، حسب فلسفة شو ، وتحليله للموقف في ايرلندا ، فقد وجد  
 المؤلف نفسه بازاء موقف صعب . ان عدوا من أعدائه ، وأعداء بلاده  
 محتوم الانتصار . فماذا يفعل كي يدفع عن نفسه تهمة التكرار لقضية  
 البلاد ؟ لقد وجد الحل في التقليل الهزلي من شأن بروودينيت . غير أن  
 هذا يحل المشكلة أصلا . فان الفارس قد فرض فرضا على بروودينيت ،  
 لأسباب لا علاقة لها بشخصيته ، أو بالنظرة التي نظر بها اليه شو يوم قرز  
 أن يرسمه . وبعبارة أخرى نجد ان الفارس هنا يستخدم تكأة ، بدلا من  
 أن يكون نموا طبيعيا عضوي الارتباط بالشخصية ذاتها .

\*\*\*

٣ — يحدد شو موقفه من الميلودراما باختصار في خطاب أرسله الى  
 صديقه الممثل ايلين تيرى . يقول فيه : « ان كتابة الميلودراما الجيدة أصعب  
 بكثير من كتابة الكوميديا الذكية النشيطة : فلكي يكتب المرء الميلودراما  
 الجيدة عليه أن ينفذ الى قلب الانسانية ، فاذا جاء حظها من الجودة كبيرا  
 أصبحت في عظمة لير أو ماكبث (١) .

هذا القول يبين الى أي حد كان شو ينظر بعين الجد الى الميلودراما .  
 وهو أيضا يصلح وصفا لكتابات شو المسرحية التي تتخذ الميلودراما أساسا  
 لها ، أو التي تستعملها كحيل فنية تسعى للحصول على تأثيرات معينة . فاذا  
 شئنا مزيدا من الأدلة على جدية نظرة شو للميلودراما وجدناها في مقدمة  
 مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، وكذلك في خطاب تلو آخر أرسله  
 المؤلف لصديقه ايلين تيرى ، وجعل يلح فيها على التأكيد بأن كلا من  
 مسرحيته : « تلميذ الشيطان » و « عودة كاتين براسبوند للآيمان » ،  
 هي ميلودراما بالمعنى الذي تقدم ذكره .

وهناك أكثر من سبب للنظرة الجدية التي نظر بها شو الى الميلودراما .  
 هناك أولا ، وقبل شيء ، الحقيقة التالية : وهي ان الجزء الأكبر  
 من مسرحيات القرن التاسع عشر ينتمى الى هذا اللون . وهذا ليس صحيحا  
 بالنسبة للمسرحيات الواضحة الشعبية فحسب ، بل انه صحيح كذلك  
 — وان كان لدرجة أقل — بالنسبة للمسرحيات « الأدبية » . اذ أن عديدا  
 من المؤلفين المسرحيين من « شيردان ونولز وبلور — ليتون حتى ساردو  
 وتينيسون ، قد أمدوا المسرح بمسرحيات تاريخية فخمة الاطار ، الشعر  
 فيها وأبهة العرض مرتكزان على أساس من الميلودراما » (٢) . وقد تأثر

(١) Ellen Terry & Bernard Shaw, A Correspondence, p. 23.

(٢) Eric Bentley, Bernard Shaw, p. 134.

مشرح شو بهذا الأساس ، وخاصة في مراحله الأولى ، تأثرا واضحا ، وذلك  
أما عن طريق الاستخدام المباشر للميلودراما ، أو في محاولة التهكم منها  
والهجوم عليها ، كما سيتبين عما قليل .

ومن جهة أخرى ، نجد أن ميلودراما القرن التاسع عشر ، كلون من  
ألوان التأليف المسرحي ، تلائم كثيرا أهداف شو . إنها تسمح باللقاء  
العظات ، وهذه جزء أساسي في مسرح شو . وهي لا تتطلب عمقا كبيرا في  
رسم الشخصيات ، إنما نجد حيكاتها ، ومواقفها ، وحيلها الفنية ، كانت ،  
على أيام شو ، قد أصبحت ملكا مشاعا يستطيع من يشاء ، أن يستخدمه  
بسهولة . فإذا ذكرنا أن شو كان ، منذ البداية ، أكثر احتفالا برسالة فنه  
منه بالصنعة ، فهمنا على الفور مدى ما في الميلودراما ، بوصفها المتقدم ،  
من اغراء لشو . لقد مكنته من كتابة : « تلميذ الشيطان » في أسابيع  
قليلة (١) . ( كان خلالها مشغولا بأعمال أخرى كثيرة ) ، دون أن يتنازل  
عن شيء من المسائل الجدية التي أراد تضمينها المسرحية .

على أن ثمة سببا آخر ، لعله أن يكون أكثر تأثيرا من كل ما تقدم ، جعل  
الميلودراما على عهد فيكتوريا تبدو لشو مغرية كل هذا الاغراء . ففي  
دراسته الرائعة عن الميلودراما الفيكتورية ومصادرها (٢) ، يذكر ويلسون  
ديشر كيف أن الميلودراما ، منذ ميلادها في فرنسا ، قد قامت دائما بدور  
فعال في المعارك الفكرية للقرنين الثامن والتاسع عشر . لقد بدأت بالتغنى  
بمزايا الفضيلة ، ثم لم تلبث أن انتقلت الى تفسير الفضيلة في نطاق التغيرات  
السياسية والاجتماعية التي كانت تحدث اذ ذاك . وهكذا ، اتخذت  
الميلودراما لنفسها مواضيع من أمثال : « الثورة الفرنسية » ، وتحرير العبيد  
والعمال المظلومين والعمال الأطفال ، وجعلت هذه الموضوعات ماثرا للاهتمام

(١) Terry, Shaw Correspondence, p. 118.

(٢) Blood and Thunder, Mid-Victorian Melodrama and its Origins.

الشعبي . ولقد أصر كل من النظارة والمؤلفين على أن يكون مسرحياتهم  
مغزى ، وأن يكون هذا المغزى ، في جانب الفضيلة ، على أن تفسر الفضيلة  
على ضوء ما يكون النظارة والكتاب قد تبناه من أفكار . وبعبارة أخرى  
نجد أن الميلودراما قد أصبحت ، على وقت شو ، لونا مسرحيا حافلا  
بالتفاؤل ، والعظات ، والأخلاقيات ، والتعليميات ، وإنها الى ذلك كانت  
— بلغة اليوم — فنا تقديميا . وكل هذه العناصر كان مسرح شو يحفل  
بها . هذا فضلا عن أن شو نفسه لم يكن المسرحي الوحيد الذي استخدم  
الميلودراما للدفاع عن أغراض تقدمية . « فحتى بعد الثمانينات » ، كما  
يقول ويلسون ديشر ، « كانت الميلودراما الأخلاقية مألوفة ليس فقط في  
المسارح التي اعتادت أن تقدمها دون خجل ، بل وأيضا في مسارح أخرى  
استخدمتها وجعلتها تبدو حديثة ، ومتقدمة ، وفكرية في آن واحد » (١) .

\*\*\*

ومسرح شو يستخدم الميلودراما بثلاث طرق متميزة . هناك أولا  
مسرحيات من طراز : « تلميذ الشيطان » و « عودة كابتن براسبوند  
للإيمان » ، وكلاهما ميلودراما صريحة ، وقد أراد لهما شو أن تكونا  
كذلك . ثم هناك مسرحيات من نوع « بيوت الأرامل » و « مهنة مسيز وارين »  
وهذه تستخدم أساسا ميلودراما قويا . وهناك — ثالثا — مسرحيات تحوى  
عناصر ميلودرامية مستخدمة كمجرد مؤثرات فنية ، وأمثال هذه : « بيت  
القلوب المحطمة » و « سوء زواج » .

وفي كل هذه الاستعمالات الثلاثة ، نرى شو يلتزم تعريفه السابق  
الذكر للميلودراما ، ويحاول أن يحققه في مسرحياته . أى أنه يحاول أن  
يكتب الميلودراما الجيدة . وهذه المحاولة هي التي أدت به الى الخروج

على الطرق التقليدية لكتابة الميلودراما، مما جعل كثيرا من النقاد يعتقدون أنه إنما كان يسخر — بميلودرامته — من فن الميلودراما . غير أنه من الأقرب إلى الحقيقة أن نقول أنه كان يسخر من بعض الاستعمالات التقليدية للميلودراما ، وأنه استخدم روح الميلودراما وسيلة لشرح وإيصال مبادئه للجمهور .

ويتضح هذا كله لو دققنا النظر في مسرحيته : « تلميذ الشيطان » و « مهنة مسيز وارن » وهما أكثر مسرحياته قربا من الميلودراما التقليدية . في كلتا المسرحيتين ، لا يتعرض شو بالتغيير إلا لعناصر الميلودراما التي تحول بين مبادئه وبين الوصول إلى الجمهور ، وهكذا نراه في مسرحيته الأولى ، « تلميذ الشيطان » يضمن المسرحية مواقف وشخصيات ميلودرامية تقليدية مثل : قراءة الوصية ، الطفلة اليتيمة ، الأم الشريرة ، ومنظر المحاكمة ، والانقاذ في آخر لحظة . بل نراه يتعدى حدود الميلودراما التقليدية — في هذا السبيل — فيجعل انقاذ البطل لا يتم إلا بعد أن يوضع جبل المشتقة حول عنقه فعلا . ذلك أنه ما دامت هذه العناصر جميعا لا تتدخل في فكرة المسرحية ، فإن شو لا يتردد في استخدامها . بل هو يفعل هذا في جرأة وحماس .

أما في ( مهنة مسيز وارن ) ، فأننا نجد من عناصر الميلودراما : سر أبوة فيفي ، وكذلك الإفشاء الفجائي لهذا السر على يد كروفتس . وهناك أيضا كروفتس نفسه ، الذي يمثل الشر الخالص ، ومشهد المسدس ، والمبارزة التي توشك أن تقوم بين كروفتس وفرائك . هنا أيضا نجد كل هذه العناصر الميلودرامية الصرفة مستخدمة بلا تغيير ، لاضفاء المزيد من التشويق على المسرحية .

أما التغيير الذي يستحدثه شو فعلا فهو في نظريته إلى الشخصيات

الرئيسية ، وإلى الحوادث المتعلقة بهذه الشخصيات . فلنركز النقاش على ميلودراما شو النموذجية : « تلميذ الشيطان » ، ولنحاول أن نحدد مدى التغيير الذي يحدثه المؤلف في شخصياته هنا ، مشيرين ، مع هذا ، إلى مسرحيات أخرى كلما كان هذا ضروريا .

إن أول خروج لشو على الميلودراما على عهد فيكتوريا ، يتمثل في جعله ديك بطلا لمسرحيته . ذلك أن ديك هذا ، على عكس البطل التقليدي ، لا يتمتع بفضيلة واضحة ، أو حتى فضيلة خالصة من الشوائب . إنه ، في فلسفة شو ، يمثل التعايش المؤقت بين الخير والشر ، ويبشر بالانسلاخ المقبل للخير من الشر . وشو إذ كان يرسم هذه الشخصية ، لم يتأثر فقط بقصيدة وليم بليك المسماة : « زواج الجنة والجحيم » ، بل كان متأثرا كذلك بقصيدة الشاعر روبرت بيوكانان : « قضية الشيطان » ، حيث يجعل بيوكانان من الشيطان الإله المتطور ، ونصير الإنسان ، وعدو الكنائس ، بينما يجعل الله مخترع الخطيئة ، والعقاب ، والدموع .

« إلا أن هذا الخليط من العناصر غريب تماما عن روح الميلودراما ، فهذه ترسم شخصياتها في لونين واضحين : فاما أبيض ناصع أو أسود جالك . أما في حالة ديك فإن اللونين يمتزجان معا . وهكذا نجده يذوب أسي أمام دموع اليتيمة : اسي ، التي يأخذها تحت جناحه . وفي ذات الوقت نراه يعنتق — في فخار — قضية الشيطان في كفاحه مع الله . وبهذا يمتزج معا موضوعان من موضوعات الميلودراما التقليدية هما : « الدفاع عن الطفولة المحرومة من الحماية » و « الجريمة التي تفخر بنفسها » ويمثلها معا شخص واحد .

وعلى عكس البطل الميلودرامي أيضا ، نجد ديك لا يعترف بالحب

بوصفه حافزا لأعمال نبيلة . ومن ثم نراه يتنصل في عناد من الدعوى القائلة بأنه قد قرر التضحية بنفسه من أجل الحب . بل وأكثر من هذا . ان ذلك القليل ، المؤقت ، من الفضل ، الذى لا يرى ديك مانعا في نسبته للناس ، هو في رأيه شيء لا غناء كبيرا فيه وهو يقول لجوديث في الفصل الثالث ان التجربة « قد علمتني ألا أحفل كثيرا بالخير الذى يخرج من نفوس الناس وهم في أتون محنة كبرى » . وهذه العبارة ، التى توضح شكه في خيرية الناس ، ونزعة التطهريّة في وقت واحد ، تتعارض تعارضا مباشرا مع أقوال البطل الميلودرامى التقليدى ، الذى يؤمن بقدرة الحب على دفع الناس الى النبيل من الأعمال ، وفي ذات الوقت يعترف بناحية التمتع الحسى التى تصاحب عبادة الجمال .

كذلك لا نجد في ديك ما نجده في البطل الميلودرامى التقليدى من شجاعة تفوق قدرة الانسان ، وتسخر من المخاطر ولا تعترف بعقبات تعترض الطريق الى الاستشهاد . ان ديك لا يريد أن يموت ، وهو يشعر براحة بالغة حينما يتم انتحاده من الموت . بل انه يقر صراحة بغفلته ، اذ قرر أن يموت بدلا من رجل لا يشعر نحوه بعاطفة ما وبدلا من أن يحس باحساس البطل ، نجده يشعر بالسلبية وبالتقصير في خدمة القضية التى يعتنقها . وهو يقول لأندرسون في ختام المسرحية : « لو كان بى خير لاستطعت أن أفعل من أجلك ما فعلته أنت من أجلى ، بدلا من أن أقوم بتضحية لا جدوى منها » . ان أندرسون هو البطل الحقيقى ، بطل العمل الإيجابى . وخلق ديك من مكان البطولة وتنصيب أندرسون محله هو خروج آخر على تقاليد الميلودراما على عهد فيكتوريا ، كما يلاحظ بحق ديزموند ماكارثى (١) .

(١) ذكر سابقا ص ٢٠٠ .

وأثناء مشهد المحاكمة يخرج برنارد شو مرة أخرى على تقاليد الميلودراما التى تدخل ضمن أمثال هذه المشاهد ما يسميه هندرسون : « سحابة من الحزن الرومانتى والفزع الميلودرامى » . ان شو يستخدم شخصية بورجوين الفكاهية ، وشخصية أخى ديك ، المسمى كريستى ، الهزلية ، للتقليل من جدية المشهد ، والتخفيف من رهبة جريمة القتل التى توشك أن ترتكب باسم القانون ، ألا وهى محاكمة ديك . وفي نفس هذا المشهد ، يعامل كل من بورجوين وديك الضابط سويندون المعاملة التى يستحقها بوصفه رومانتيًا مغفلا . ان محاولاته للاحتفاظ بهيبة الموقف ، وهيبته هو ، تثير الضحك حينا والرتاء أحيانا .

غير اننا ، اذا ما فرغنا من تعداد هذه المخالفات لقواعد الميلودراما التقليدية ، لم نلبث أن نجد أنفسنا أمام جزء كبير من المسرحية هو في الواقع ميلودراما حقة . أما من جهة التيكنيك ، فاننا نجد كل لوازم الميلودراما ( وقد سبق ذكرها ) موجودة لم تمس ، مما يعطى المسرحية ، الشكل الميلودرامى الحق .

فاذا نظرنا الى روح المسرحية ، وجدناها توافق روح ميلودراما القرن التاسع عشر ، فهى تستهدف أن تلقننا درسنا ، وهى كذلك تقف الى جوار الفضيلة ، أما الفضيلة هنا فهى « فضيلة أداء الواجب الأسمى » ، وليس — كما يقول وليم ايرفين : « فضيلة عدم الالتزام بأى واجب » (١) ذلك أن ريتشارد ، اذ هو يضحي بنفسه ، انما يؤدى — بطريقته الخاصة — حق ذلك الواجب الأسمى عليه ، تماما كما يؤدى كل من الضابط سويندون وجوديث واجبيهما ، بطريقتيهما الخاصتين كذلك . ان الفرق بين الواجبين هو ان الأول واجب جديد وفريد ، والثانى تقليدى معروف . هنا نجد

(١) ذكر سابقا ص ٢٢٦ .

شو يفعل ما يفعله في مناسبات درامية أخرى ، فهو يهاجم التقليد المتحجر ويضع بدلا منه تقليدا أكثر حيوية .

والدليل على أن ديك قد رمى الى أن يؤدي واجبا ما ، ولم يود أن يضحي بحياته هباء نجده حين يقول ، اذ هو موشك على الموت شنقا : « أقدم حياتي فداء لمستقبل العالم » ! ان الذين لا يرون من وراء تضحية ديك غرضا ما انما ينسون ان هذا الرجل يقود ثورة ، على المستويين السياسي والخلقي معا . انه — مثلا — يتحدى أقاربه في نهاية الفصل الأول بقوله : « كم منكم يرضى بالبقاء معي ، ويغنى أن يرفع علم أمريكا على بيت الشيطان ، ويقاوم من أجل الحرية ؟ » .

فاذا نظرنا الى تضحية ديك في ضوء هاتين العبارتين ، لوجدنا انها تتحدد وتتخذ معنى واضحا . انه يجد من واجبه أن يحارب الظلم السياسي ، ويكشف عن حقيقته ، وهذا ما فعله في منظر المحاكمة . بل انه قد حاول أن يفعل أكثر من هذا . فنراه يقول لبورجوين في الفصل الثاني : « لو كان أهل البلدة استمعوا الي » ، اذا لوجدتم المتاريس تملأ الشوارع ، والبيوت تكتنفها الفجوات المحصنة ، والناس يحملون السلاح ويدافعون عن بلدتهم حتى آخر رجل » . ان رجلا هذا شأنه لا مفر أمامه من أن يعتبر التضحية بنفسه في سبيل رجل آخر ، شيئا مقدسا ، خاصة اذا كانت نفس هذه التضحية ستتمكنه من تحدى السلطان ، وتضرب للناس مثلا وتعطيهم حافزا للكفاح من أجل الحرية .

ومن جهة أخرى ، نجد ان محاولة ديك التضحية بحياته هي تعبير عن حبه للحياة . انه يتبين أن حياة رجل آخر توازي في القيمة حياته هو . ولما كان ديك تطهرى النزعة ، أى ميالا للتضحية أساسا ، نجده على استعداد لأن يموت كيما يعيش غيره من الناس . ولا ريب ان في استعداد هذه

اعترافا ضمريا ، لا يلبث ، أن يصبح صريحا فيما بعد ، بأن أندرسون أفضل الرجلين وأجدرهما بالبقاء .

وهكذا نجد ان شو ، باعطائه الميلودراما معنى سياسيا الى جوار معناها الخلقى ، قد اتبع أساليب الميلودرامية التقليدية ، التي درجت ، منذ مراحل حياتها الأولى على أن تتبنى القضايا السياسية .

\*\*\*

فيما تقدم ، درسنا تأثير الميلودراما بصفة عامة على واحدة من مسرحيات شو . فلنحاول الآن أن نواصل النقاش بدراسة أثر بعض الأعمال الميلودرامية المعنية على : « تلميذ الشيطان » . لقد لفت بروفيسور ألدرايس نيكول<sup>(١)</sup> النظر الى أوجه الشبه القريب بين منظر المحاكمة العسكرية في مسرحية شو وبين منظر محاكمة من نفس النوع في مسرحية بوسيكو<sup>(٢)</sup> المسماة : « أرا — نا — پوج » . ففي كلتا المسرحيتين نجد ضابطين يتصفان بقسوة القلب ، ونجد كذلك شخصيتين عسكريتين أخريين لهما رتبة عالية وجلال ملكي . والسجينان في المسرحيتين يسمحان للسلطات — عمدا — بالقبض عليهما فداء لشخصين آخرين . والحوار الذي يدور بين السجين وهينة المحكمة واحد في المسرحيتين ، وذلك فيما يخص الروح ، والعواطف ، وجزءا من الألفاظ . والى جوار هذا الذي لفت اليه بروفيسور نيكول النظر ، هناك نقاط التقاء أخرى . ففي المسرحيتين ، تستخدم السلطات السترة وسيلة للتعرف على السجين . ففي « تلميذ الشيطان » يلبس أندرسون سترة ديك ، عن طريق الخطأ ويترك سترته هو ، فيلبسها ديك

A History of Late Nineteenth Century Drama, pp. 90-91.

(١)

(٢) ديون بوسيكو ( ١٨٢٢ - ١٨٩٠ ) ممثل ومخرج ومؤلف مسرحي . كتب واقتبس ١٤٠ مسرحية . وعاش حياة فنية عريضة في موطنه أيرلندا وفي إنجلترا وأمريكا .



فيما بعد ، وفي مسرحية « أرا — نا — بوج » ، يترك ييميش ، الشخص المقابل لأندرسون ، سترته وراءه ، فتستخدم كدليل جنائي ضده .

وفي المسرحيتين أيضا ، نجد أن وراء البطلين الفدائيين امرأتين مخلصتين تحبانهما حبا جما . وحينما يتقدم هذان الرجلان الفدائيان لسلطات البوليس لتضع في أيديهما الحديد ، يغمى على المرأتين فينتهز البطل في الحاليتين الفرصة ويطلب الى سجنائه أن يأخذوه مسرعين ، تجنبنا للمزيد من الآلام . ان هذا المشهد الصغير يؤكد يكون تام الانطباق في المسرحية الواحدة على المشهد المقابل في المسرحية الأخرى . هذا هو في « أرا — نا — بوج » :

شون : خذها ، أيها الكولونيل العزيز . أسرع — على مهلك الآن . لقد أغمى عليها ، تلك العزيرة . خذها الآن بعيدا ، قبل أن تفيق المسكينة . أيها الميجور العزيز ، أ يخالف القانون أن آخذ منها قبلة ، قبل أن أغادرها ، ربما الى الأبد ؟

وفي « تلميذ الشيطان » ، يبدأ المشهد بالقبلة ، ثم يقول ريتشارد ، ( أو ديك ) :

ريتشارد : ( يتجه الى الشاويش ) والآن أيها الشاويش ، أسرع ، قبل أن تفيق . ضع السوار الحديدى ثم يقول بعد ذلك وهو ينظر حواله :

وداعا أيتها الزوجة . وداعا أيها البيت .

ثم اتنا نجد أن الميجور في « أرا — نا — بوج » هو مزاج من ميجور سويندون وجنرال بورجوين في « تلميذ الشيطان » . ان له صلاية المعتقد التي نجدها في سويندون ، وإخلاصه المتصل لواجبه ، وكذلك ثقل ظله . ويشترك الرجلان أيضا في حرصهما على هيئة المحكمة أكثر من حرصهما على تحقيق العدل . ومن كلا الرجلين أيضا يسخر السجينان في المسرحية .

ومن جهة أخرى نجد هذا الميجور على شيء من الشبه بالجنرال بورجوين ، في « تلميذ الشيطان » : ان أوجريدى ، أحد أشخاص مسرحية « أرا — نا — بوج » يمدحه فيقول انه — سيد طيب القلب . وانه ان كان لا يتردد في أن يأمر باعدام العديد من الناس الا أنه يفعل ذلك عن مبدأ . بينما مجرمون آخر في مثل مركزه يقتلون الناس لارضاء أسوأ شهوات أنفسهم (١) . وهو قول ربما انطبق على بورجوين أيضا . على أنه من المؤكد انه يستخدم نفس لغة بورجوين الرشيقة ، ذات العواطف السطحية . كما أن له نفس عادة التحية بالانحناء (٢) . والى القارئ مثلا من أمثلة حديث المهذب ، السطحى العواطف . « أيها السجين ، انتى شديد الأسف للحكم الذى نجد أنفسنا مضطرين لإصداره ضدك ، ولكن المحكمة لا تعرف الا واجبها والعقوبة التى هى من نصيب الجرم الذى ارتكبته » (٣) .

ولديك بعض الصفات المألوفة « للمهرج الوقح » الذى نلقاه في الكوميديات . وهو بهذا يقرب من شخصية شون في مسرحية « أرا — نا — بوج » . ان هذا الأخير هو « المهرج الوقح » بتمامه ، وان كان به عرق شاعرى واضح ، يشره فيه حبه للفتاة أرا . ونحن نجد هذا المزاج بين التهريج والشاعرية في شخصية ثانية من شخصيات بوسيكو وهى شخصية مايلز في مسرحية « كولن بون » .

وفي خلفيه كل من مسرحيتى : « أرا — نا — بوج » و « تلميذ الشيطان » ثورة وطنية ضد قوات احتلال أجنبية ، غير انه بينما ، يستغل شو هذا الموقف لشرح بعض آرائه الفلسفية ، لا يحاول بوسيكو أن يفعل شيئا من هذا القبيل .

على أن شو قد استعار من بوسيكو أكثر من مجرد مناظر بمفردها .

لقد أفاد مما ذهب إليه ذلك الكاتب النشط من استخدام الميلودراما أساسا مثيرا مسرحية هي - فيما عدا هذا - واقعية ، منزلية الاهتمامات ، فكتب مسرحية : « مهنة مسيز وارين » . على هذا النمط . هنا نجد الموضوع الرئيسي في المسرحية ، وهو مهنة مسيز وارين ، وعلاقتها بابنتها فيثي ، معالجا داخل اطار من الميلودراما التقليدية ، يضم مجرما مسرحيا تقليديا ، وهو كروفتس ، يملك في يده قنبلة تحوى سر أبوة فيثي ، يفجرها في الوقت المناسب على شكل مفاجأة مسيحية .

وهناك أيضا شخصية « المهرج الوقح » وهذه يمثلها فرانك . وعندما تقارن مسرحية شو بمسرحية « كولين بون » لبوسيكو نجد بين المسرحيتين صلة قوية ، وذلك فيما يتعلق بالتكنيك . ففي مسرحية بوسيكو ، نجد ان المؤلف يعالج موضوع حب هاردريس لفتاة أقل منه شأنًا ، علاجا به كثير من الواقعية ، ذلك أن الصراع داخل نفس هاردريس ، وذلك الذي يشور بينه وبين أمه ، وبين الاثنين وبين المحامي كوريغان ، هذا الصراع المتعدد الأطراف يقدمه لنا المؤلف بطريقة تحملنا على أن قبله على أنه حقيقي . كذلك يصور المؤلف تصويرا قويا ذلك المازق الذي يجد هاردريس فيه نفسه ، والذي يتحتم عليه فيه أن يختار بين الفقر والمرأة التي يحبها من جهة ، والثراء وامرأة لا يريد لها من جهة أخرى .

هذه المشكلة الاجتماعية ، يثير فيها الحيوية اطار من الميلودراما يضم العناصر التالية : اختباء الفتاة « كولين بون » بطريقة رومانسية غامضة في كوخ عبر إحدى البحيرات ، ظهور محب لها ، يضحي بنفسه بطريقة ميثيرة للعواطف ، زواج سرى بين الفتاة وحبيبها هاردريس ، مؤامرات على حياة الفتاة ، وغير ذلك من مقومات الميلودراما ، بما في ذلك ، طبعا ، الانتصار النهائي للفضيلة على قوى الشر التي تلقى جزاءها العادل آخر الأمر .

يضاف الى هذا فكاهة ميلز الساخرة ، وملاحظاته ذات الحيوية الخارقة ، مما يجعله يبدو وكأنه أحد شخصيات شو في مرحلة الجنين . وينطبق هذا بصفة خاصة على الحوار الذي يدور بينه وبين كوريغان في الفصل الأول ، المنظر الأول (١) ، من المسرحية ، حيث ينتج عن المقارنة بين شخصية كوريغان الاجرامية الغبية ، وبين مايلز المحب المخلص ، ذى الشخصية القوية والعقل الكبير ، سخرية نابضة بالفكاهة .

هنا يرتفع الحوار ، بمزاجه البديع بين السخرية والفكاهة العفريتية ، الى مستوى أحسن ما يقوله ديك في « تلميذ الشيطان » .

والمقارنة بين شخصيتي كوريغان ومايلز في مسرحية بوسيكو ، تذكرنا بقوة المفارقة التي يستخرجها شو من المقابلة بين كروفتس وفيثي في الفصل الثالث من : « مهنة مسيز وارين » . هنا أيضا نجد شخصا اجراميا واسع الحيلة يواجه شخصا آخر أرقى منه عقلا ، فيأخذ الأخير في السخرية من الأول ، ويتخذ من هذه السخرية وسيلة لرفض مطالبه .

وقد سار شو على نهج بوسيكو أيضا في كتابة مسرحيات تحوى ألوانا شتى ، وتجمع بين الأسى ، والضحك والاثارة . وكان بوسيكو قد أحس بنافذ رؤيته ، برغبة الجمهور المتزايدة في أن يستثار ، وتدغدغ أعصابه ، وتستدر دموعه في خلال مسرحية واحدة ، فلم يتردد في انتاج اللون المطلوب . وقد طور شو هذا النهج حتى جعله ، كما رأينا ، نظرية درامية قائمة بذاتها ، تذهب الى أن التراجيكيوميديا هي نوع من التأليف الدرامي أرقى من الكوميديا أو التراجيديا ، كل بمفردها .

وهكذا نجد في مسرحيتي بوسيكو وشو موضوع المناقشة ، لحظات من الشعر وأخرى من الأسى ، وبعضا من الفكاهة ، وشيئا من الحوار الذكي وكثيرا من الاثارة .

ولقد أشرنا فيما سبق الى احتمال وجود شبه بين شخصيتي كروفتس  
في « مهنة مسيز وارين » وكوريجان في « كولين بون » غير ان هذه  
المشابهة تصدر أساسا عن كون كليهما مجرما مسرحيا من الطراز المألوف .  
ولكن هناك حالة مشابهة أخرى ، أكثر من هذه أهمية ، تلك التي نجدها  
بين آن شوت في « كولين بون » وبين فيثي في : « مهنة مسيز وارين » . ان كلا  
من المرأتين شخصية قوية ، ذات ارادة صلبة ، وعزيمة لا تقل ، واستقلالية  
واضحة هي في حالة آن شوت أمر غريب ، لو أدخلنا في الاعتبار انها احدى  
نساء القرن التاسع عشر . ان آن شوت تتصرف بطريقة باردة الأعصاب ،  
واقعية ، تذكرنا كثيرا بتصرفات « المرأة ذات القوة الحيوية » التي نجدها  
في مسرحيات شو . انها تسمح لعشاقها بأن يتنافسوا في حبها ، وتجعل  
بالحا من أحسنهم ( الفصل الأول ، المنظر الأول ) . وهي كذلك تطلب الى  
أحد هؤلاء المحبين أن يأخذها في نزهة قمرية . ويصفها هاردريس بأنها  
طليقة مندفعة ، وأنها لن تترك لحبيبها شعرة واحدة فوق رأسه . وفي نهاية  
المسرحية نراها تقبض على واحد من العشاق ، وتجعله يتزوجها بالطريقة  
التالية التي نألفها في مسرحيات شو :

آن : لا بد أن أجد زوجا !

هابلاند : خذيني  
وآخر : خذيني

أومور : خذيني

آن : لا تتكلموا جميعا مرة واحدة ! أين مستر دالى ؟

( هو المحب الذي أخذها الى النزهة القمرية )

كيريل : هاأنذا ، يا آن !

آن : كيريل ، تعال ! لقد قلت انك تحبني ، وأنا أصدقك .

كيريل : آوه !

آن : تحشم الآن .. لو طلبتني زوجة فسأقبلك .

وواضح ان هذا السلوك المفتوح من جانب آن ليس بعيدا على الاطلاق  
من مسلك فيثي ، خريجة كمبريدج المتحررة ، والتي تحب « المقعد الوثير ،  
والسيجار ، وقليل من الويسكى ، ورواية بها قصة بوليسية مسلية » .  
كما يصفها شو .

وفي المسرحيتين نجد ان كلا من فرانك وميلز يقومان بدور « المهرج  
الوفح » . ولكننا نجد كذلك أن فرانك هو أقل الشخصيتين حيوية ،  
وأرقاها عقلا . ومن جهة أخرى يجب كل من فرانك وميلز البطلة في  
المسرحية التي يظهر بها ، ويخيب غرام كل منهما ، وان اختلفت الأسباب  
في كل حالة .

والآن ، لنقل كلمة عن الدعاية في المسرحيتين ، والدور الذي تلعبه .  
وعلينا أن نذكر أولا ان الدعاية جزء أصيل في ميلودراما القرن التاسع  
عشر ، التي كانت كثيرا ما تصر على أن تلقى العظات على رواد المسرح .  
ولهذا فان استخدام كل من بوسيكو وشو للدعاية في مسرحيتهما ، انما هو  
اجراء شرعى معترف به في نطاق الميلودراما .

غير ان الطريقة التي يستخدم بها المؤلفان الميلودراما تختلف في  
الحالتين :

ففي « كولين بون » نجد الجزء الأكبر من الدعاية متضمنا في مجرد  
استخدام موضوع الرجل الغنى الذي يتزوج من فتاة فقيرة ، ويخرج من  
نضاله واياها للمجتمع منتصرا ، فائزا برضى ذلك المجتمع نفسه . انه  
الموضوع الذي يسميه ويلسون ديشر : « فتاة الكوخ التي تساوى في  
كبريائها سيدة القصر » (١) ونجاح كولين بون ، وهي مجرد فلاحاة فقيرة ،

(١) ذكر المصدر سابقا . ص ١٧٧ .

في الارتقاء الى مستوى زوجها الأعلى منها مكانة ، بفضل غفيتها الخالصة ،  
وتضحيتها الكاملة ، وجها الذي لا يخبو ، هو في ذاته أقوى خطوط  
الدعاية في المسرحية .

غير انه في أماكن متفرقة في المسرحية توجد هجمات على زواج المصلحة  
( الفصل الأول المنظر الأول ) ، وعلى المحامين والقسس ، ( الفصل الأول ،  
المنظر الثاني ) .

أما في ، « مهنة مسيز وإرين » ، فإن المسرحية كلها وحدة دعائية  
متناسكة وأهم خطوط الدعاية فيها هو خط المسؤولية الاجرامية للمجتمع  
الذي يولد البغاء ، ويتغاضى عنه ، بينما تتفرع على هذا الخط الرئيسي  
مواضيع أقل أهمية هنا ، مثل تحرير المرأة ، وعلاقة الأم بابنتها ، ومشكلة  
الحمل غير الشرعي ، وزواج المصلحة وزواج العاطفة .

ولعلنا لو قارنا بين طريقتي المؤلفين في استخدام الدعاية ، لوجدنا أن  
أسلوب بوسيكو هو الأكثر فعالية ، ان لم يكن لشيء آخر فلمجرد أنه أقل  
من أسلوب شو الحاحا علينا ، وان يكن أبعد من أسلوب هذا الأخير عن  
الواقع .

\*\*\*

لو أردنا ، بعد هذا ، أن نبث عن المزيد من دلائل تأثير شو بميلودراما  
بوسيكو ، لوجب أن نفتش عنها خارج نطاق هذه المقارنة بين المسرحيتين .  
موضوع النقاش . ففي مسرحية : « أوكترون » يستخدم بوسيكو اختراع  
الفوتوغرافيا ، وهو اذ ذاك حديث عهد بالظهور ، في اثبات جريمة واحد من  
الشخصيات . ففي أثناء محاكمة هذه الشخصية ، يقدم للمحكمة  
— كدليل — لوح فوتوغرافي يظهر فيه المتهم ، واقفا عند جثة القتيل ،  
فتمثل الاثارة المسرحية الى قمته . وتوصف الكاميرا اذ ذاك بأنها عين الله ،  
ويضفي عليها هذا المعنى الرمزي الأولى .

لعل شو كان يذكر ما فعله بوسيكو في هذه المسرحية وهو يقرر  
اسقاط طائرة على بيت آل تارلتون ، في مسرحية : « سوء زواج » . وذلك  
توسلا لاشاعة نوع من الحيوية في مناقشات المسرحية التي لا تنتهي . وفعلا  
تبدأ الحيوية بخروج قائدة الطائرة من طائرتها ، ونحس أن هذه الشخصية  
لها صبغة رمزية أولية . ثم تأخذ الطيارة في كشف باقى الشخصيات  
لأنفسها وللشخصيات الأخرى معا . لعل شو في استخدام اختراعا حديث  
العهد كالطيران ، وادخاله الى المسرحية بطريقة بالغة الاثارة تدفع قصة  
المسرحية نحو منحى جديد — لعله كان يذكر الدروس الفنية التي تلقاها  
أيام تتلمذه على بوسيكو .

\*\*\*

الجزء الثاني من هذا البحث عن مؤثرات ميلودرامية مفردة على  
مسرحية : « تلميذ الشيطان » نلقاه في نطاق بعض الروايات الميلودرامية  
المعروفة في القرن التاسع عشر .

ان أقوى المؤثرات في هذا الميدان يأتى من رواية اسمها : « ذبابة  
الخيال » ، ألفتها مسيزا . ل . فوينتس وطبعت في لندن ١٨٩٧ .

ويقول الدكتور د . ف . راتراى ان مسيز فوينتس هذه كانت زميلة  
ثورية لشو في شبابه . وان شو حوّل روايتها ، في عام ١٨٩٨ الى أوبرا (١) .  
وجدير بالذكر ان شو كتب : « تلميذ الشيطان » عام ١٨٩٦ ، أى قبل  
طبع رواية مسيز فوينتس بعام تقريبا .

فاذا قبلنا ماتشير اليه أوجه الشبه التالية بين الرواية والمسرحية ، أدلة  
على اقتباس شو من الرواية فلا بد أنه قرأ كتاب مسيز فوينتس قبل طبعه .  
وبطل : « ذبابة الخيل » رجل يدعى آرثر ، ويكنى « ذبابة الخيل » ،

(١) The Quarterly Review, April 1953, p. 219.

نظرا لأسلوبه اللاذع الساخر . وهو ثائر يحارب من أجل الحرية في إيطاليا ، ويجاهد مع الوطنيين الايطاليين ضد قوات الامبراطورية النمساوية . وهو ، مثل ديك ، يشعر بحقد هائل ضد الكنائس والقسس ، ويتحدى الاله التقليدي الذي جاءت به المسيحية ، ويربط بينه وبين الانتقام ، والتأخر ، والشر الخالص . وقد زرعت في نفسه كل هذه الكراهية حادثة وقعت له مع أحد القسس .

فقد ذهب يعترف لقسيس ، ( اذ أنه من الروم الكاثوليك ) ، فأعطاه ، ضمن الاعتراف ، تفاصيل ثورة مسلحة كان الوطنيون يزمعون القيام بها . على أنه يكتشف ، بعد فوات الأوان ، أن القسيس انما هو أحد عملاء البوليس ، وأن البوليس نصبه شركا في طريق الثوار .

وتكون النتيجة ، بالطبع ، أن يزج بالمجاهدين في السجن . وهنا يتبين آرثر أنه من أجل انتصار الحرية ، لا بد أن يعتبر الدين والكهنوتية ضمن صفوف الأعداء .

وكثير مما يفعله آرثر ويقول ، يذكرنا بالشخصية المقابلة له في مسرحية شو ، شخصية ديك . هناك نفس السخرية ، ونفس النزعة للزهو ونفس الموقف التطهري بازاء الحب . وبينما يكره ديك أمه ، يكره آرثر أباه ، وهو قسيس يتنازع آرثر بازائه مزاج من الحب والكراهية . والفرق الوحيد بين الشخصيتين هو في الدرجة ، وليس في النوع . ان ثورة آرثر ضد الدين والسلطات أكثر حدة ، وسخريته أشد مرارة ولوذعية .

وفي نهاية الرواية ، يساق آرثر الى ساحة الاعدام ، وهنا نجد أشياء كثيرة نذكرنا بمنظر الشنق في : « تلميذ الشيطان » . يأتي أحد القسس ليهيئ آرثر لرحلته المقبلة الى العالم الآخر ، فينهره آرثر بطريقة تذكرنا كثيرا بما يفعله ديك في مسرحية شو .

يقول القسيس : « يا بني ، بعد دقائق ستكون في حضرة خالقك . أليس لديك ما هو خير مما تفعله الآن ، تشغل به لحظاتك الأخيرة في هذه الحياة .. ؟ حينما تقف أمام القاضى الأكبر ، سيكون أوان الندم قد فات . أتريد أن تمثل أمام عرشه المهيّب وعلى شفتيك دعاية هازلة » ؟ ويجب آرثر : « دعاية ، يا صاحب النياقة ؟ أظن أن الجانب الذى تمثله هو الذى يحتاج الى هذه العظة الصغيرة . حينما يأتى دورنا ، لن نستخدم المواعظ ، بل مدافع الميدان » .

وبعد مزيد من الرجاء والاحتجاج ، ينفذ صبر القسيس ويغلبه شعور بالمعترّة على أمره ، فلا يعود يطبق البقاء ، ويمضى من فوره .

ان هذا — اجمالا — هو ما يفعله ديك في : « تلميذ الشيطان » . والأمر الذى تجدر الإشارة اليه هنا هو أن كلا من آرثر وديك يتخذ نفس الموقف ازاء القسس وعملية الاعدام . انهما يرفضان أن يخذعا ، أو يدعا غيرهما يخذع ، بالهيبه المزيفة التى يصطنعها الموقف . انهما يضعان الدين والقس في صف الأعداء . يقول ديك للقسيس : « أتحدثنى عن المسيحية ، في نفس الوقت الذى توشك فيه أن تشنق أعداءك » ؟

وبهذا يربط بين المسيحية وبين جريمة القتل القانونى التى توشك أن تقع .

ويتبين آرثر ، وهو على عتبة الموت ، انه انما يبذل روحه فداء قضية عادلة ، وأن موته ، عوضا عن أن يذهب هباء ، سيعين المدافعين عن القضية على أن يبلغوا أهدافهم . وهذه هى نفس الروح التى يعبر عنها ديك حينما يقول في موقف مشابه : « آمين ! حياتى فداء لمستقبل العالم ! » .

وخلال مشهد المحاكمة في : « تلميذ الشيطان » يقنع جنرال بورجوين ديك بأن يقبل الموت شنقا بدلا من الرمى بالرصاص ، لأن جنود جورج



الثالث لا يجيدون التصوير ، يقول الجترال : « لو كوتنا لك جماعة من حملة البنادق ، فماذا يحدث ؟ سيخطئك النصف منهم » . وفي « ذبابة الخيل » يحدث هذا الذي يخشاه بورجوين . فان الجنود يطلقون الرصاص على آرثر عدة مرات ، ويخطئونه أكثر من مرة . يحدث هذا لأن آرثر كان قد تأخى مع الجنود ، فأصبح هؤلاء لا يطيقون أن يروه يموت ، وأن يصبحوا هم سبب موته . ان هذا التأخى بين البطل و جنود العدو ، موجود أيضا في مسرحية شو ، فإن ديك يعطى سجنائه ما يكسبه من لعب القمار مع القسيس الذي يأتي ليزوره في السجن .

ومع ان النقطة التالية ، لا تتعلق بمسرحية « تلميذ الشيطان » فانها قد تصلح للقاء مزيد من الضوء على مسألة معرفة شو بنص « ذبابة الخيل » قبل نشرها ، أو ، فيما يخص هذه النقطة فقط ، مسألة ما اذا كان كل من شو وميسيز فوينتش يستخدمان مصدرا واحدا مشتركا .

ينذهب آرثر لزيارة زميلة ثورية له ، ليناكش معها خطة كانا ينويان أن ينفذاها . واذهى تهىء له بعض القهوة ، يكتشف آرثر أن الزميلة لديها كمية من الشيكولاتة ، وقطع التوفي الانجليزى (١) . وهنا تبين أن آرثر مغرم بالحلوى ، لهذا فهو يطلب الى الزميلة أن تعطيه شيئا منها « لأحتفظ به في جيوبى . انه سيعزىنى عن كل ملذات الحياة التي افتقدتها » . ثم يمضى آرثر فيقول انه يأمل أن يعطيه جلادوه شيئا من التوفي يوم اعدامه . ولعله من المفيد هنا أن نذكر أن آرثر في هذا الموقف مقبل على الاشتراك في عمل ثورى خطر يؤدى في النهاية الى الاعتقال فالاعدام . وفي موضع من الرواية سابق على هذا (٢) ، تعجب قيس الزميلة الثورية ، من شيء لاحظته وهو أن الرجال الثوريين مغرمون دائما بأكل الحلوى .

(١) The Gadfly pp. 204-5.

(٢) نفس المصدر صفحة ١٠٨ .

ولسنا ندرى على وجه التحقيق ما اذا كان شو قد تذكر كل هذا وهو يقرر أن يملأ جيوب بطله بـلنتشلى ، في مسرحية « الانسان والسلاح » ، بقطع الحلوى ، بدلا من الذخيرة ، حتى وهو في الميدان . لو أن هذا المشهد في « ذبابة الخيل » كان في باله وهو يكتب مسرحيته ، لكان معنى هذا انه كان يعرف هذه الرواية حوالى عام ١٨٩٤ ، العام الذى كتب فيه : « الانسان والسلاح » .

\*\*\*

ويعتقد وليم ايرفين ان الحادثة الرئيسية في : « تلميذ الشيطان » ، مبنية على أساس القصة التى يحكيها بوتس لكابتن روجرز في رواية تشارلز ليفر المسماة : « رحلة يوم » . ومن الممكن تلخيص هذه الحادثة كما يلي : في أثناء واحدة من مغامراته المضحكة ، يعبر بوتس ، بطل الرواية ، البحر من ايرلندا الى انجلترا ، على ظهر باخرة صغيرة .

وفي الباخرة يتعرف بوتس على القبطان ، الذى يشعر بميل نحوه ، فيدعوه الى كابينه . وهناك وسط أكواب الشراب ، وفي جو من الألفة والهدوء ، يعطى بوتس لخياله العنان ، فيقص على القبطان احدى قصصه الخيالية ، التى يصطنعها بوتس ، دائما ليرفع من قدر ماضيه الباهت ، ويعلى من شأن نسبه المتواضع .

أما حوادث قصة بوتس فتدور في ايرلندا في القرن التاسع عشر . ووالد بوتس حسب هذه القصة — هو صديق للورد ادوارد فيتز جيرالد ، أحد الوطنيين الايرلنديين المكافحين للاستعمار البريطانى لايرلندا . وذات ليلة يقبض البريطانيون على لورد فيتز جيرالد ، ويكون والد بوتس قد دعا صديقا له اسمه مستر هاموند لتناول العشاء معه . ويقابل هاموند مضيفه على الدرج المؤدى الى قاعة البيت ، وهو شاحب ، مفزع ، فيحكى لوالد

بوتس ما كان من القبض على لورد فيتز جيرالد ، وقرب وصول الجنود الانجليز برئاسة ماجور سير الى البلدة . ويضيف انه ما أن يأتي مساء الغد الا ويكون جميع الوطنيين في السجون .

وهنا يطمئن المضيف ضيفه ، ويذهب الاثنان لتناول الطعام ، غير ان الضيف يظهر ، طوال الوقت ، قلقا شديدا ، ويفزع لكل طريقة على الباب . ومن هذه المظاهر ، ومن أشياء أخرى مريبة تبدو على الضيف ، يتبين والد بوتس ان هناك مؤامرة ضده ، وان ضيفه يعلم بهذه المؤامرة ، وأن له يدا فيها ولهذا ينسحب بهدوء من البيت ، ثم يهرب مسرعا على ظهر جواد ناراكا زوجته مع الضيف .

ويزداد قلق الضيف لحظة بعد أخرى ، ويدخله الشك في غياب مضيفه ويوشك أن يعتقد انه قد أفلت منه ، وفجأة يفتح الباب على مصراعيه ، ويدخل أحد ضباط البوليس ، ويجد الضيف المتآمر أن صاحب البيت قد هرب . ولا تكاد الزوجة الملهوفة أن تقول : « حمدا لله ! » حتى تغيب عن الوعي . وعندما تفيق ، تجد نفسها وحيدة في الغرفة (١) .

بين هذه الحوادث وبين حوادث الفصل الثاني من : « تلميذ الشيطان » بعض الشبه . ففي الحالتين نجد امرأتين قد استبد بهما القلق ، تنتظران ، مع كل طريقة على الباب ، أن يتم القبض على واحد من الشخصيات . والسلطات التي تهدد بالقبض في الحالتين هي سلطات دولة أجنبية محتلة ، تقاوم حركتين من حركات التحرير الوطنى .

والقبض في الحالتين لا يتم ، لأن الشخص المقصود يفر مسرعا على ظهر جواده . وبعد فرار الشخصين ، يحاول كل منهما أن يؤلب القوى ضد الدولة المحتلة ، وذلك بالاستعانة بالمتطوعين من فرنسا ، في حالة « رحلة

يوم » ومن داخل أمريكا في حالة مسرحية شو ، وان كانت المحاولة الأولى تفشل ، بينما تنجح المحاولة الثانية . وعلاوة على هذا يغمى على المرأتين في الحالتين ، من فرط القلق على أشياء كثيرة ، بينهما مصير الزوجين .

هذا كل ما يمكن أن يقال في المقارنة بين العاملين . وربما يكون شو قد جعل حوادث قصة بوتس في باله ، اذ هو يكتب مسرحيته . ونحن نعلم انه قرأ في يفاعته أجزاء من رواية ليفر ، وأنه اعترف بأنها تركت في عقله الغض أثرا باقيا (١) .

غير أن أثر رواية ليفر على شو يتعدى بكثير مجرد اقتباس بعض الحوادث . يقول ايرفين : « ان تشارلز ليفر قد اخترع ، جزئيا على الأقل ، طريقة شو ، قبل ظهور شو نفسه » (٢) . ويبدو أن ما يقوله شو في هذا الصدد ، يدعم هذا الذى يذهب اليه ايرفين .

يقول شو في وصف بطل القصة وتأثيره فيه . « كان البطل روماتيا الى حد كبير ، يحاول أن يعيش في شجاعة ، في فروسية ، وفي قوة على أسس من الخيال الخالص ، يغذيه الرومانس ، كان يريد أن يحيا دون ما اعتماد على جسارة ، أو ثروة ، أو معرفة ، أو مهارة ، أو أى شيء آخر واقعى ، اللهم الا مطالبة الجسدية . لم أكن اذ ذاك أكثر من طفل ، ومع ذلك فقد أحسست أن اصطدامات هذا البائس الفاشلة بواقع الحياة تثير في النفس لونا من الشجن كانت الرواية الرومانتية العادية تخلو منه » (٣) .

ويمضى شو فيشرح ماهية هذا الشجن فيقول : ان بوتس هو في الواقع

(١) مقدمة مسرحية : « ماجور باوبارا » .

(٢) ذكر المصدر سابقا .

(٣) مقدمة مسرحية : « ماجور باربارا » .

نوع من الشخصيات يعتمد رسمه على التاريخ الطبيعي العلمى حقا ، وليس على مجرد الرغبة في تلاوة قصة مضحكة . ان خالقه لا يريد من ورائه أن يسخر بنوع من المخلوقات وضيع ، وغريب . بل ينبغي أن يوضح اننا كلنا هذا البوتس . والنتيجة انه يسخر من هذه الشخصية ، ويسخر في نفس الوقت منا جميعا ، وينال ضمايرنا في الصميم ، حتى ليصاب تقديرنا لأنفسنا بضربة قاسية حقا (١) .

فإذا ترجمنا هذه الجملة الى العبارات العادية لكان معناها ان ليشر ، قبل شو ، قد وفق الى اكتشاف طريقة شو الخاصة ، القائمة على المفارقات الساخرة ، وهي الطريقة التي أصبحت نموذج شو الأول في رواياته ومسرحياته .

غير ان شو أضاف شيئا الى الأساس الذي أقامه ليشر . ان هذا الأخير قنع بأن يقارن بين شخص حالم ، كذاب ، وجبان مثل بوتس ، وبين عالم عديم العطف ، معاد ، قاسى القلب . ومن هذه المقارنة تنكشف سوءات بوتس أمامنا تماما ، ولكن المجتمع يناله شيء من النقد غير المباشر . على أن هذا لم يكن ليقنع شو ، ذا الرغبة القوية في الدعاية . فكان لابد من أن يتقدم بشيء أكثر ايجابية .

لقد تبنى طريقة المقارنة ، وأعاد تشكيلها لتوافق أهدافه هو . انه يشاء أن يعتقد أن ليشر لا يريدنا قط على أن نعطف على بوتس ( والواقع أن بوتس يخرج من مغامراته الكثيرة المضحكة شخصا جيبيا حقا ، نحس نحوه احساسا دافئا بالعطف ، ونرى في نقائصه الكثيرة انعكاسات لنقائص المجتمع المحيط به . ان ليشر يريد به أن يكون نقدا ساخرا لأحوال ذلك المجتمع بالذات ) .

وقول شو ان ليشر لا يريد منا أن نعطف على بوتس ، قول ذو مغزى ،

(١) مقدمة مسرحية ماجور باربارا .

لأنه يوضح لنا ماذا فعل شو بأمثال بوتس في رواياته ومسرحياته . ان الشاعر الذى تبناه ليشر وهو يخلق بوتس هو : « ليحيا بوتس وليسقط العالم الواقعى » . أما شو فقد جعل شعاره : « ليحيا العالم الواقعى وليسقط أمثال بوتس » ، ثم أعطانا مفهومه الخاص لكلمتى : العالم الواقعى . ان أمثال بوتس في مسرحيات شو يجابهون ويقارنون دائما بشخصية حادة الذكاء ، كبيرة العقل يسميها شو أحيانا السوبرمان ، وهذه تمثل ما يريده شو بكلمتى عالم الواقع . وعن طريق هذه المقارنة يظهر أمثال بوتس على حقائقهم ، فتبين فيهم أشخاصا رومانتيين حالمين عديمى الجدوى .

هذه هى مأساة العديد من الحالمين في مسرحيات شو ، من أول سيرچس في مسرحية : « الانسان والسلاح » حتى طبقات ومجتمعات بزها ، كما في مسرحية : « عربة التفاح » . كل هؤلاء يكشفهم لنا شو ، ويقنعهم أمامنا بضرورة التخلي عن أحلامهم (١) ، والتمسك بالواقع — الواقع كما يراه شو .

ويستخدم شو هذه الطريقة الليشيرية ( نسبة لليشر ) المعكوسة في ميلودراماته كما في مسرحياته الأخرى . وفي مجلد : « ثلاث مسرحيات للمنتظرين » ، تتضح هذه الظاهرة تماما ، كما يلاحظ بحق ايريك بنتلى (٢) . ويرجع هذا الى أن شو بدأ يقلب الصياغة المألوفة للعلاقة بين طرفي الحلم والواقع بشكل واضح في ميلودراماته . لقد أخذ يسخر من زيف الميلودراما

(١) هذا هو المعنى الأول للمفارقة بين الحالم والواقعى في مسرحيات شو . ولكن هناك معانى أخرى لها ، توضح أن شو ، رغم نقده للحالم على السطح ، كان يعطف عليه سرا . ويتمنى له أن ينتصر على المدى . راجع الفصل الثامن من هذا الكتاب .

(٢) كتاب : برنارد شو لايريك بنتلى صفحة ١٣١ .

على عهد فيكتوريا ، بأن سلط عليها تيارا من الواقع المستند الى دروس التاريخ الطبيعى .

على انه لم يلبث أن تبين ان الزيف الذى كان يهاجمه هو فى حقيقة أمره واقع هو الآخر . ان أوهام الميلودراما هى بالضبط نفس الأوهام التى كان الناس يزرحون تحتها فى « واقع » الحياة .

لهذا وجد شو نفسه مضطرا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية فى جميع مسرحياته من البداية للنهاية . انها لم تكن مجرد حيلة فنية لجأ اليها جيشا اتفق ، بل هى تعكس جزءا أساسيا من نظرتة للحياة وتفسيره لها (١)

\*\*\*

تحدثنا حتى الآن عن طريقتين فقط من طرق استخدام الميلودراما فى مسرحيات شو : المسرحية الميلودرامية والمسرحية ذات الأساس الميلودرامى . وفيما يلى سنتحدث عن الطريقة الثالثة ، وهى استخدام الميلودراما كمؤثر فى مسرحية غير ميلودرامية .

نجد مثلا على هذا الاستعمال الثالث للميلودراما عند شو فى مسرحيتى : « بيت القلوب المحطمة » و « سوء زواج » . فى المسرحيتين يستغل شو القيمة الاثرية للعنصر الميلودرامى ، ويسخر منه فى نفس الوقت . وعلاوة على هذا ، يعترف شو بالقيمة التعليمية للميلودراما ، ويفيد منها فى نطاق اطار المسرحيتين .

وينطبق هذا القول بصفة خاصة على حادثة السرقة فى « بيت القلوب المحطمة » . ان الطبيعة الاثرية لهذه الحادثة تجعل ادخالها فى المسرحية ميلودراميا تماما . انها تأتينا كمفاجأة ، والمؤلف يقصد منها أن تخلق اهتماما جديدا لدى النظارة بقصة المسرحية . فاللص سرعان ما يظهر انه زوج مدبرة البيت الذى فقده من زمن . وهذا الاكتشاف المفاجيء هو بدوره

(١) المصدر السابق ص ١٣١ .

عنصر ميلودرامى معروف . وقصة المسرحية تستغل هذين العنصرين بكل ما يجلبانه عليها من مغنم أو خسارة .

على اننا فى نفس الوقت نجد برنارد شو يسخر من اللص ، بوصفه شخصية ميلودرامية ، ويقلل من شأنه ، ويكشفه لنا على انه مجرد متسول .

ورغم كل هذا فان القيمة التعليمية التى يمكن استخلاصها من شخصية اللص ، والدروس المستفادة منه ، كلاهما يضيفه شو الى مغزى المسرحية . ان كلا من اللص وما تاجان الرأسمالى ، يموت فى أثناء الغارة . ومعنى هذا ان كلا منهما طفيلى ولص ، ويستحق أن يعدم .

ونفس هذه الاستعمالات الثلاثة للميلودراما نجدها فى حادثة صاحب المسدس فى مسرحية : « سوء زواج » . ان صاحب المسدس هذا ، واسمه جانار موظف صغير يمضه احساسه بتفاهة وجوده وعدم جدواه . وهو يدخل بيت آل تارلتون لينتقم لأمه من صاحب البيت ، بوصف أن هذا الأخير قد سلب أمه شرفها . ان الاثارة التى يجلبها دخول جانار المفاجيء ، تحمل معها نسمة من الهواء المنعش ، تلتف من الجو الخائق الذى تدور فيه أفكار مسرحية النقاش هذه .

وفى نفس الوقت يسخر شو من الطبيعة الميلودرامية لهذا المشهد ، ويضحك منه نظارته . وهو أيضا يستخرج منه بعض العبر . تلك هى : عدم جدوى الانتقام ، غباء الطبقات الغنية ، منافاة وجودها نفسه للأخلاق والانسانية ، جبن وعدم جدوى حوادث الاغتيال التى يقوم بها انصاف المتعلمين . هذا ، بالطبع ، الى جوار الهجوم الذى يوجهه شو ، عن طريق هذا المشهد ، الى الرومانتية ، ومحاولته فضحها أمام أعيننا .

\*\*\*

ربما نستطيع الآن أن نقول كلمة عن أثر الميلودراما في أعمال شو المسرحية . هناك أولا ، حالتان واضحتان هما حالتا مسرحيتي : « بيت القلوب المحطمة » ، « سوء زواج » ، حيث الميلودراما فيهما مستخدمة كمجرد مؤثر . هنا من السهل علينا أن نقول ان استخدام الميلودراما ، وخاصة في : « بيت القلوب المحطمة » ، التي تريد أن تكون مسرحية باللغة الجديدة ، تشغل نفسها بموضوع حياة أو موت أسلوب بذاته من أساليب الحياة ، من السهل أن نقول ان استخدام الميلودراما هنا يتجه بالمسرحية اتجاهها سيئا . ولكني تتبين هذا بوضوح ، علينا أن نركز على : « بيت القلوب المحطمة » .

ان حادثة السرقة هنا ليست جزءا أساسيا من بناء المسرحية . ان شو يدخلها على المسرحية لأنه يريد أن يقول شيئا ذكيا مضحكا عن مظهرية الاحترام ، الذي تؤمن به الطبقات الوسطى في انجلترا ، وكذلك عن المجتمع بوجه عام . كذلك تمنح هذه الحادثة شو فرصة خلق موقف معكوس من هذه المواقف التي يجبها حبا جما ، ألا وهو موقف اللص الذي يهدد ضحاياه بإبلاغ البوليس أنه حاول سرقته . وفي نفس الوقت تقوم الحادثة مقام الفاصل الفكاهي ، وذلك حين يظهر ان اللص ان هو الا زوج قديم لمدارة البيت : المريية جينيس . وبعد هذا ، يربط شو بين اللص وبين ما نجان عن طريق ادخالهما معا في علاقة رمزية أولية ، على اعتبار ان كلا من منهما لص ، وأنه موتهما في الغارة يعنى انتهاء عهد الاستغلال في المجتمع الجديد الذي سيلى الغارة .

ورغم كل هذا ، فاننا نحس مع ديزموند مكارثي بأن الحادثة من أولها الى آخرها هي « خطأ درامي ، ما في ذلك شك » . انها تحاول أن تقول أكثر مما ينبغي في نفس واحد . والنتيجة أنه ما من شيء تحاول الحادثة أن تظهره يؤثر فينا التأثير المطلوب .

« سوء زواج » . ان هذه الحادثة : الى جانب انها لا علاقة مباشرة لها بالمسرحية ، تجلب على العمل الفني كثيرا من الفوضى . وبدونها يرتفع مستوى المسرحية كعمل فني .

وبعض السبب في هذا الفشل الدرامي الذي تمثله الحادثتان راجع الى أن شو يحاول أن يستغل الميلودراما ويسخر منها في وقت واحد . ذلك ان الواحدة من هاتين المحاولتين تلغى الأخرى فلا يتبقى لنا الا شعور بالسخط .

أما حالة : « مهنة مسيز وارن » فانها ليست بكل هذا الوضوح . ذلك أن الموضوع الواقعي الذي تعالجه المسرحية يقوم بغير عناء على الأساس الميلودرامي الذي تستند اليه . صحيح أن كروفتمس يتحول ، خلال الاستخدام الميلودرامي الى نموذج مثبت ، بدلا من أن يكون شخصية حية . غير انه ليس الا شخصية ثانوية . وعلى كل حال ، ففي المسرحية تشخيص قوى نجده في حالتى مسيز وارن وقيشى ، الأمر الذي يجعلنا نفرض عن ضعف التشخيص في حالة كروفتمس . ان الموضوع ، والطريقة الأبسينية القائمة على الاستنباط والتي يستخدمها شو في علاجه ، تعيننا على أن نركز اهتمامنا على الشخصيات الرئيسية ، فلا يتاح لنا كثير من الوقت للوقوف عند الشخصيات الثانوية .

على أن شو في مسرحية : « تلميذ الشيطان » قد أخرج للناس ميلودراما جيدة ، تستطيع أن تتناول الى المستوى الذي حدده تعريف شو للميلودراما . هنا نجد أن الفكر الذي يكمن وراء المسرحية يتناسب تماما مع البناء الميلودرامي ، والعنصرين يمتزجان معا ، ويقوى أحدهما الآخر ، وان النتيجة اتحاد عضوي موفق . وهكذا نجد أن استخدام الميلودراما ، في هذه الحالة على الأقل ، قد برر وجوده .



## الفصل الثالث

### الأثر التكنيكي لابسن

يقول بروفييسور نيكول في كتابه : « المسرح العالمى » : « في نهاية القرن الماضى كانت طريقة ساردو في الكتابة المسرحية مصدر الهام للكتاب ، وخطرا عليهم في وقت واحد <sup>(١)</sup> . وهذه العبارة تلخص الموقف الذى وجد فيه كل من ابسن وشو نفسيهما ، في مستهل حياتيهما في المسرح . كان كل منهما شديد النقد للمسرحية المحكمة الصنع ، ومع ذلك فقد نسجا على منوالها في كثير من الأحيان ، وخاصة في فترة تتلمذهما المسرحى . وصحيح أنهما فعلا هذا وهما غير راضيين ، وحاولا أن يعدلا من الصيغة المتحجرة التى كانت المسرحية المحكمة الصنع تؤلف بمقتضاها ، وأن ينفثا شيئا من الحياة في النماذج الانسانية المثبتة التى كانت تلك المسرحية تحتويها ، وأن يدخلوا الأفكار الثورية في مضمون المسرحية . صحيح أنهما فعلا هذا ، غير أن ما بقى في بناء المسرحيات الأولى لكل من ابسن وشو يكفى كى يربط بين هذه المسرحيات وبين المسرحية الآلية التكوين التى كانت تخرجها المدرسة الباريسية اذ ذاك .

في هذا الميدان — ميدان الانجذاب الى المسرحية المحكمة الصنع ، والاعراض عنها ، نجد كثيرا من المؤثرات الابسية التى قدر لشتو أن يتعرض لها في الميدان التكنيكي . ذلك ان شو ، في انجلترا ، ورث نفس الموقف

ابسن لذلك الموقف . وتتمثل الطريقة الأولى التى رد بها ابسن على آلية المسرحية المحكمة الصنع وتحجرها في النهاية الثورية التى كان يعطيها لمسرحيات هي فيما عدا تلك النهاية — تقليدية في كل شيء . هذه النهاية الثورية تضم بين دفتيها جوهر المسرحية . وهي تبدأ في الدقائق السابقة على اسدال الستار الأخير للمسرحية ، وتقع من النظارة موقع الصدمة الشديدة ، اذ تكون المسرحية حتى تلك اللحظة الحاسمة ، عادية في أشخاصها وقصتها ، ثم تأتى النهاية الثورية فتقلب كل شيء رأسا على عقب .

ويستخدم ابسن هذه الحيلة الفنية في مسرحيات مثل : « الأشباح » و « سيدة البحر » ، ولكن أحسن مثل لها نجده في مسرحية : « بيت الدمية » .

كتب وليم آرثرشر في مقدمته للترجمة التى أخرجها للمسرحية يقول عن هذه المقدمة الثورية : هناك سبب وجيه يدعونا الى الاعتقاد بأنه .. ( ابسن ) غير اللحظة التى رسمها للمسرحية أثناء تأليفه لها . فقد يبدو انه كان قد خطط للمسرحية بحيث تنتهى نهاية سعيدة ، كذلك التى نجدها في مسرحيته : « عصبة الشباب » و « أعمدة المجتمع » .. تلك النهاية السعيدة التى وصلت اليها المسرحية فعلا حين أعاد كروجستاد الوثيقة المزورة — ( لنورا ) ، والتى كان مفروضا ، في خطة ابسن الأولى .. أن تصبح خاتمة المسرحية على أن تكون الأجزاء التالية مجرد عملية انهاء تقليدية للحوادث ، تتضمن اعترافا بالأخطاء من الجانبين ، يصحبا تبادل للتهانى بينهما ، ابتهاجا بانقشاع العاصفة التى كانت تهدد بالهبوب ..

أما ما حدث فعلا — في رأى آرثرشر ، فهو ان ابسن في انتقاله من مرحلة التخطيط العام الى الخلق التفصيلي ، قد وجد شخصياته تخرج عن طاعته ،

المفهوم ، كانت الشخصيات ما تزال على عتبة جوهر الدراما الحقيقي ، وفي هذا الجوهر — وهو مضغوط في المشهد الأخير من المسرحية — وجد إبسن عظمته الحقيقية » (١) .

لعل هذه العبارة توضح ، أكثر من أى شيء آخر ، كيف ولدت المسرحية الجديدة في ثنايا المسرحية القديمة ، لقد ولدت كرد فعل ضد المسرحية الآلية التركيب . ولكن رد الفعل لم يكن من القوة بحيث يستحدث تغييرا شاملا . فمن وجهة نظر التكنيك تعتبر : « بيت الدمية » الى حد كبير نفس المسرحية الآلية التي جاءت « بيت الدمية » لتقضى عليها . وفي هذا يقول ريموند وليمز : « ان شخصيات المسرحية لا تختلف الا قليلا عن النماذج التقليدية التي نجدها في المسرحية الرومانتية : المرأة البريئة التي تقرب من الطفل في سذاجتها ، والتي تروح ضحية خداع محتوم النتائج ، الزوج الغليظ الحس ، القليل الذكاء ، والصديق المخلص ، ثم ان المواقف الرئيسية في المسرحية هي المواقف التقليدية في مسرحية المؤامرات . السر الذي يخفى وراءه ذنبا ، الشفاعة المنطبقة على السر ، لا تريد أن تبوح به ، وتعتقد الحوادث الناجم عن خطاب كروجستاد .. ان المسرحية .. تكتفى بأن تقلب الوضع السائد في المسرحية الرومانتية ، داخل اطار من هذه المسرحية نفسها » (٢) .

ويعترف شو بكل ما تقدم في دراسته النقدية المسماة : « جوهر الابسنية » ، حين يقول : « ان من الممكن تحويل ( بيت الدمية ) الى

(١) Introduction to A Doll's House, The Collected Works of Ibsen, Vol. VII, (١)

pp. XI-XIII.

Drama from Ibsen to Eliot, pp. 67-8.

(٢)

تقليدي محل المشهد الأخير المشهور فيها (١) . وهذا هو جوهر ما فعله شو ، حين جلس يكتب : « كانديدا » فوجد نفسه في ذات الموقف الذي وجد فيه إبسن نفسه ، وان كان ثم فارق هام بين الموقنين . ذلك ان ما بدا في حالة إبسن فكرة طارئة كان لها وقع المفاجآت عند الكاتب والمتفرج معا ، أصبحت في حالة شو أساس المسرحية والمبرر القوي لوجودها . لقد سمح إبسن للنقاد الكثيرين الذين لم تعجبهم خاتمة مسرحيته حينما عرضت في ألمانيا بأن يرهبوه ويجعلوه يعدل عن خاتمته ، ويستبدل بها خاتمة جديدة ، تقرر فيها نورا ، في آخر لحظة ، أن تبقى مع زوجها ، من أجل الأولاد (٢) . أما شو فلم يخطر له قط أن يتخذ نفس الموقف في « كانديدا » . ذلك ان العنصر الجديد الذي أدخله إبسن في المسرح كان ، على أيام كتابه « كانديدا » ، قد أثبت فائدته وأهميته .

يقول وليم ايرفين : ان « كانديدا » هي ، أساسا ، « بيت الدمية » مقلوبة رأسا على عقب ، لقد أوضح إبسن في مسرحيته أن الزوج حينما يعامل زوجته كدمية يجلب الشقاء ( عليها وعليه ) . أما شو فانه يريد أن يقول ان الشقاء قد يحل ( بالبيت ) اذا ما عاملت الزوجة زوجها كدمية . ان « نورا » في مسرحيته ترى زوجها على حقيقته ، وتحفظ به كما هو (٣) : قد يكون هذا التفسير مقبولا ، غير ان التفسير الأدنى الى المنطق والذي يقرب كثيرا بين « بيت الدمية » و « كانديدا » هو أننا في « كانديدا » نجد زوجا شديد الرغبة في التملك ، تقليدي الاتجاه

(١) ص ١٧٤ من مقالة جوهر الابسنية .

(٢) ارتشر . المصدر السابق . ص ٩ .

(٣) ذكر سابقا . ص ١٧٤ .

في نظره للمرأة يحاول ، كما يفعل هيلمير ، أن يعامل زوجته كدمية فتمنعه من المضي في محاولته قوة شخصية الزوجة ، ووعيتها التامة بحقيقة مركزها وقيمتها . ان كانديدا ، على العكس من نورا ، ليست في حاجة الى أن تهجر بيت الزوجية لتحصل على حريتها ، لأن هذه الحرية بالفعل ملك لها . ان الموقف هنا ليس الموقف في « بيت الدمية » مقلوبا رأسا على عقب كما يرى ايرفين . انه نفس الموقف وقد اتخذته خطوة الى الأمام .

ولكى تتبين الى أى حد يصدق هذا الحكم على « كانديدا » علينا أن نقارن مقارنة وثيقة بين المسرحيتين . وأول ما نلاحظه ان المسرحيتين تقومان على العلاقة الثلاثية التقليدية . الزوج ، والزوجة ، والعشيق . ففي « بيت الدمية » نجد الدكتور رانك ، وفي « كانديدا » نجد الشاعر مارشبانكس ، وكلاهما يمثل العشيق العاطفي . بل ان علاقة العاشقين بالزوجتين هي نفس العلاقة ، فكلاهما يحب الزوجة حبا غير متبادل وفي المسرحيتين نجد ان البطلة تقنع بمجرد تقبل الحب الذي يقدمه العشيق ، ويلذ لها الدفء الذي يبعثه فيها ، ولكنها لا تفكر في أن تبادل العشيق حبا بحب . ثم ان الحب في الحالتين ليس خالصا من الشهوة ، بل يشوبه شعور حسي واضح . كما ان الزوجتين تقومان بازاء العشيقين بدور هو مزاج من الأم والحبيبة الغزلة . ولقد حللنا هذه الناحية في خلق كانديدا في فصل سابق . أما في حالة نورا فان المثل التالي يظهر هذه الناحية في خلقها بوضوح كاف :

نورا : ... يا دكتور رانك ، اجلس هنا ، وسأريك شيئا .  
رانك : ماذا ؟  
نورا : انظر !

رانك : جوب حري .  
نورا : بلون اللحم . أليس بديعا ؟ لا ، لا ، لا ، لا ، لا تنظر الا الى القدمين . أوه ، حسنا ، تستطيع أن تنظر الى الباقي أيضا .

رانك : هيم .  
ثم يقول رانك بعد قليل :

رانك : وأى عجيبة أخرى سترينني ؟

نورا : لن ترى شيئا آخر . انك لا تتصرف كما ينبغي .

وهنا ينبئها رانك بحبه . فتحتج ، ولكننا سرعان ما نتبين أن احتجاجها ليس على الحب بل على مجرد التصريح به أما الحب نفسه فانها تصفه بقولها : « لقد كان لذيذا ! » (١) .

الى جوار هذا ، نجد أن اعلان نورا استقلالها في الفصل الأخير ، يقابله منظر المزداد في كانديدا ، وهو الآخر يأتي في الدقائق الأخيرة للمسرحية .

ان كلا المشهدين يقعان من المتفرجين موقع المفاجأة ، ويتجهان بالمسرحيتين اتجاها جادا . غير انه ، بينما نجد في حالة مسرحية ابسن ان ترك نورا لبيتها يأتي مفاجأة وعلى غير تمهيد كبير ، نرى في حالة مسرحية شو ، ان قرار كانديدا تفضيل الزواج على الحبيب لا يفاجئ الا المتفرج غير المنتبه . ان مقدار الخلاف بين نهايتي المسرحيتين هو مقدار الخلاف بين شخصيتي نورا وكانديدا . ان نورا تشتبك في نضال مباشر مع زوجها من أجل حريتها . أما كانديدا فلا حاجة بها لمثل هذا النضال . بل ان النضال الوحيد الذي يدور في المسرحية بين موريل ومارشبانكس ، لا تشترك فيه كانديدا ، وهنا نجد مثلا واضحا وطريفا من أمثلة ارتباط الأفكار بالتيكنيك في مسرح شو ، ومدى سيطرة الأفكار على التيكنيك ، وتشكيلها له .

(١) الفصل الثاني .

ان كانديدا في رؤيا شو<sup>(١)</sup> أكثر تحررا من نورا ، ولهذا من الواجب على الكاتب أن يعدل من طريقة « الالتواء المفاجيء للمسرحية » التي استعارها من ايسن ، وأن يجعلها أقل مفاجأة ، وأكثر ارتباطا بالمسرحية من مثيلتها في مسرحية ايسن .

ان موقف كانديدا من زوجها ومن نفسها يحدد على الفور الشكل الذي تتخذه « طريقة الالتواء المفاجيء » الابسنية في مسرحية شو . فما دامت كانديدا تحب زوجها ، وما دامت لا تقلقها محاولاته امتلاكها وحرمانها من حريتها ، لأنها تعرف كيف تفسد هذه المحاولات ، فالطريق الوحيد أمامها هو أن تبقى مع زوجها بعد أن تلقنه درسا . ومن هنا لا تتخذ كانديدا — مثلما تفعل نورا — قرارا مفاجئا بترك البيت .

ويبدو مما يقوله فزأنك هاريس<sup>(٢)</sup> أن بعض النظارة الذين ذهبوا يشاهدون مسرحية شو قد وجدوا في الطريقة التي أنهى بها المؤلف مسرحيته ، محاولة لارضاء التقاليد . ذلك ان التقاليد تقضى بأنه من واجب الزوجة أن تبقى الى جوار زوجها ، وهذا ما فعلته كانديدا .

غير ان الحقيقية بالطبع ، هي أن كانديدا قررت البقاء الى جوار زوجها لأنها تحبه ، وليس لمجرد أنه زوجها . ان موقفها منه واقعي وليس تقليديا . بل الواقع ان به جرعة مضاعفة من الواقعية . ان كانديدا تضرب عرض الجائط بتقليدين لا بتقليد واحد . أما الأول فهو واجب الزوجة قبل زوجها ، وأما الثاني فهو « واجب » المرأة المتحررة في هجر البيت ، والانطلاق الى العالم الفسيح ، سعيا وراء مزيد من الحرية .

على أن هذا كله لا يشكل اختلافا حقيقيا في المنزع النفسى للمسرحيتين . ان كلا منهما تهاجم الرومانسية بطريقة محدودة .

(١) « برنارد شو » ، ذكر سابقا . ص ١٨٢ .

فخروج نورا الى العالم الفسيح ، وان كان يبدو واقعا على السطح ، هو في الحقيقة من الرومانسية بحيث تصح مقارنته بخروج مارشبانكس من بيت موريل الى « ليل قد نفذ صبره » . وهاتان الشخصيتان ، بهذه المناسبة ، تدعيان انهما قد وصلتا الى الحقيقة العليا .

ومن جهة أخرى ، نجد ان قرار كانديدا البقاء في البيت به كثير من الواقعية السطحية . انه في حقيقته قرار رومانتي كذلك الذي اتخذته نورا . ذلك ان كانديدا تقرر البقاء من أجل الحب ، وتوضح هذه الحقيقة تماما لزوجها عندما ترجوه أن يثق فقط في حبها له ، وليس في شيء آخر ، فان هذا الحب ان خبا ، فستمضى كما مضت نورا .

وربما يكون تفضيل كانديدا زوجها على حبسها له ما يربطه باختيار مماثل في مسرحية ايسن المسماة : « سيدة البحر » . في هذه المسرحية الأخيرة ، نجد ان أليدا ، الزوجة الرومانسية ، تختار زوجها ، بدلا من حبسها ، صاحبها لها ، بمجرد أن يترك لها الزوج الحرية المطلقة في الاختيار . على أنها لا تفقد رومانيتها لأنها اتخذت قرارا هو في ظاهره متابع للتقاليد . قالوا قد أن نتيجة هذا القرار تؤكد لها ، وتؤكد للنظارة بالتالى ، صدق ايمانها بوهم رومانتي معين هو : ان حرية الاختيار ، أو الانصات الى صوت النفس الداخلى ، لا بد مؤد الى الطريق السوى . هنا ، كما في « بيت الدمية » وفي « كانديدا » نجد شكلا فجا من أشكال المعتقدات الرومانسية يستبدل به شكل آخر من أشكال نفس المعتقدات وان كان هذا الأخير أكثر تعمقا .

غير ان ايسن قد رد على المسرحية المحكمة الصنع بطريقة أخرى غير طريقة « الالتواء المفاجيء » . لقد استحدث حيلة « الخاتمة التي لا تختم شيئا » . أو الخاتمة المفتوحة ، كما تسمى أحيانا . ويصف بروفييسور

الأردايس نيكول واحدة من هذه الخاتمات ، تلك التي نجدها في «الأشباح» فيقول انه بعد أن تنتهى حركة المسرحية تظل نقطة هامة فيها مشار جدل ألا وهى : هل تعطى مسيز أوزوالد السم لأنها ، كى ينهى حياته الحافلة بالشقاء ، أو تفضل له أن يبقى ، رغم شقائه الكبير هذا ؟ ويستطرد بروفيسور نيكول فيقول : « ان مجرد كون ابسن قد ترك هذه النقطة ميدانا للتأويل يوضح مقدار الهوة التي تفصل بينه وبين سلفه من الكتاب الفرنسيين . فبينما نجد هؤلاء يحجبون مسرحياتهم حبكا تاما ، ولا يتركون فى بنائها أية ثغرات ، اذا بابسن ، ككل كاتب مسرحى كبير ، يترك لخيالنا فسحة من الأرض يزاول فيها نشاطه (١) .

ان ابسن — كما توضح عبارة « ككل كاتب مسرحى كبير » فى النص السابق — لم يضع لبعض مسرحياته نهايات محدودة لأنه كان يملك قدرا من تلك الموضوعية الهادئة الغريبة التي تميز دائما الكتاب المسرحى الحق . لقد كان باستطاعته أن ينظر الى شخصياته نظرة موضوعية ، وأن يمنحها الحق فى التصرف وفق منطقها هى ، ومنطق الحوادث التي تتعاقب عليها وذلك بصرف النظر عن آرائه هو ورغباته . أما شو فهو — عادة — على النقيض من هذا تماما . الا أنه فى حالة واحدة على الأقل ، هى حالة « كانديدا » وهى مسرحية شديدة التأثير بفنية ابسن ، قد سمح لفنه الدرامى بأن يكبح جماح رغبته القوية فى ألا يكتفى بتقديم المشكلات فى مسرحياته ، بل يتعدى هذا الى تقديم الحلول أيضا ، بطريقة واضحة لا خفاء فيها . وتكون نتيجة هذا الامتناع عن التدخل الصريح فى مصائر شخصياته ان المسرحية تنتهى بطريقة غير محددة . فالشاعر يخرج الى الليل ، ولكن أجدا — سواء فى هذا الشخصيات الأخرى ، أو النظارة ، أو الكاتب

(١) المسرح العالمى . ذكر سابقا . ص ٥٣٧ .

نفسه — لا يعرف ماذا يكون من أمره . وفى هذا يقول مارتن لام : « ان شو قد أفاد من الدرس الذى تلقاه موريلل ، فامتنع هذه المرة عن اعلان الوصول الى حقيقة يدعى انها تصلح لكل الناس .. انه .. فى هذه المرة على الأقل يقف موقفا محايدا بازاء القضية (١) ..

وهناك مثل آخر « للخاتمة التي لا تختتم شيئا » فى مسرحيات شو ، غير ان هذا المثل أقرب الى أن يكون نتيجة من نتائج الفشل الدرامى ، منه ثمرة من ثمرات موضوعية شو فى عرض قضية ما .

نجد هذا المثل فى مسرحية بيجماليون ، وهى فى الواقع أشد قربا لفن ابسن فى « بيت الدمية » من كانديدا . ان الموضوع هنا هو فى جوهره نفس موضوع ابسن ، ولو أن هيجنز لا يدانى هيلمز فى أنايته وتبلده ورغبته فى الاستحواز .

ان ثورة ايليزا ضد هيجنز هى ثورة امرأة تسعى الى التحرر من قيود فرضها عليها الرجل . وهى فى هذا تفعل ما تفعله نورا ، فتترك منزل هيجنز سعيا وراء حريتها ، علما تجدها فى مكان آخر . وكون ان هيجنز ليس زوجا لها ، مثلما ان هيلمز هو زوج نورا ، انما هو فارق طفيف بين الموقفين .

والطريقة التي يعالج بها شو موضوعه دراميا هى نفس طريقة ابسن . فمثلما يحدث فى « بيت الدمية » تفاجئنا ثورة اليزا مفاجأة تامة . بل ان ثورة اليزا تنال من التمهيد حظا أقل مما تناله ثورة نورا ، اذ أن ابسن على الأقل يلجأ الى بعض التلميحات والاشارات ، يلقيها هنا وهناك ، قبل أن تحدث ثورة نورا بوقت طويل والنتيجة ان هذه الثورة تصبح أكثر معقولة مما لو لم يلجأ ابسن الى تلميحاته .

(١) ذكر سابقا . صفحتا ٢٧٠ - ٢٧١ .



أما في « بيجاليون » فإن الثورة تحدث فجأة ، على طريقة شو  
المفضلة . غير أن المؤلف لا ينجح في إقناعنا بها . ويتبين ا . س . وورد هذا  
الغيب فيقول : « أن شو لم يصمد أمام الضرورة الدرامية في « بيجاليون » .  
فلو أنه سمح للمسرحية أن تسير في النهج الذي يشير إليه التيار الدرامي ،  
لتزوجت اليزا من هيجنز (١) . ثم يقرر وورد بعد هذا أن نتيجة هذا  
العصيان لمقتضيات الضرورة الدرامية أن القضية التي تثيرها المسرحية  
تظل معلقة في الهواء ، حتى بعد اسدال الستار الختامي (٢) .

غير أن شو اذ يتبع خطى أبسن في استخدام هذا اللون من الخاتمة ،  
لا يفعل هذا مجرد الاتباع بل هو يؤمن بالخاتمة التي لا تختم شيئا كحيلة  
فنية قائمة بذاتها ، وإضافة يقدمها المسرح الحديث لفن الدراما . فهو مثلا  
حين ينتقد استخدام أبسن للفاجعة في مسرحياته يقول : « أن القضية  
لا تقتصر على أن الفاجعة لم تعد تلائم ما تظهره دراساتنا للحياة الحديثة من  
نتائج . بل هي تتعدى هذا إلى مسألة النهاية في المسرحية . فإن ضرورة  
إيجاد نهاية لكل مسرحية ، سعيدة كانت أو حزينة ، أمر لم يعد في الإمكان  
المضى فيه : ففي اللحظة التي يتخلى فيها المؤلف عن مبدأ الحوادث  
والفواجع ، ويقرر أن يقدم « شرائع من الحياة » في مسرحياته ، يجد نفسه  
ملتزما بكتابة مسرحيات لا نهايات لها . والستارة الختامية اذ ذاك لا تسدل  
على بطل قد قتل أو آخر قد تزوج . بل تنزل حينما يكون المتفرجون قد  
عابثوا مما عرض عليهم من أمور الحياة ما يكفي كي يخرجوا بالدرس  
اللازم ، فيصبحوا اذ ذاك بين أحد أمرين ، أما أن يغادروا المسرح أو تفوتهم  
المواصلات » (٣) .

(١) ، (٢) سبق ذكر المصدر . ص ١٣٢ .

(٣) مقدمة لكتاب : « ثلاث مسرحيات لبريو » ص ١٧ .

أن شو هنا يظهر بوضوح كيف أن النهاية المفتوحة قد جاءت نتيجة  
لثورة المسرحيين المحدثين على المسرحية المحكمة الصنع . وهو أيضا يبرر  
سقطاته الفنية فيحاول أن يضمن عليها مظهر النظرية الدرامية المقصودة .

وقد سبقت الإشارة في فصل سابق إلى مثل من أمثلة النهاية غير  
الحاسمة ، والناجمة كلية عن فشل فني محدد ، وذلك في أثناء الحديث عن  
مسرحية : « أشد حقيقة من أن تكون مقبولة » . غير أن هناك مثلا آخر  
أوضح من هذا وأشد دلالة ( فإن هناك من ينكر أن « أشد حقيقة » هي  
مسرحية على الإطلاق ) ، نجد في خاتمة : « مازق طبيب » أن ديزموند  
مكارثي يصف هذه النهاية بأنها كارثة (١) . وفي رأيه أن هذه الخاتمة  
« توهن من الأثر الذي تتركه المسرحية في النفوس . ذلك أنه بالرغم من  
أن السطر الأخير في المسرحية قد يكون مقصودا به أن يقدم تلخيصا ساخرا  
للقصة ، فإن هذا السطر يقع من نفوسنا موقعا ضحلا ، كأننا هو محاكاة  
ساخرة ( لشيء أعظم منه ) .. وبالإضافة إلى هذا ، يشير مكارثي إلى أن  
الطبيب يريدجون لا ينصف نفسه ولا أهدافه حين يعترف بالجريمة فهو  
لا يقرر أن يقتل ديويبيدات لمجرد أنه ( أي الطبيب ) قد انتهى زوجته ،  
فرغب في أن يتخلص من زوجها لتنتهي إليه . وهو كذلك لم يفعل هذا  
رغبة في انتقاده الزوجة من خيبة أملها في زوجها . بل أن هناك أسبابا أخرى  
وراء فعلة الطبيب . ولهذا فإن يريدجون حين يدعى أمام الزوجة أنه قد  
قتل زوجها فائبا يوقع الاضطراب في أذهان المتفرجين ، ويخلخل الصورة  
التي تجمعت لهم عما سبق من أحداث .

وبعبارة أخرى ، نجد أن فشل شو في مسرحية موضوعه مسرحية مرضية  
قد أرغمه على أن يخرج على الناس بنهاية يمكن بسهولة أن توصف بأنها

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٧٠ .

أسوأ نهاياته المسرحية . أن شيئا يشبه الجريمة قد ارتكب و « المجرم » مع هذا أبعد ما يكون عن معرفة حقيقة الدوافع التي ألجأته الى ارتكابها . وهذا المجرم يجب زوجة ضحيته ، ولكنه مع هذا ، لا ييوح لها بذلك الحب ولا بالجريمة ، حتى السطور الأخيرة في المسرحية . وهكذا يضع شو على نفسه فرصة مسرحية موضوعه مسرحية معقولة ، وذلك بحرمان مسرحيته من الصراع اللازم بين ارادات الشخصيات ، ذلك الصراع الذي كان لا مفر من أن يقوم ، لو أن ريدجون استقر على الدافع أو الدوافع التي حملته على ارتكاب جريمته ، ولو أن زوجة ديوييدات كانت على علم بمأزق الطبيب . لكل هذا ، يظل مأزق الطبيب مشكلة مجردة ، ومصدرا يكرأ من مصادر الدراما لم تمتد اليه يد . ومن هنا كانت النهاية الضحلة .

\*\*\*

لما واجه إبنسن القيود الجامدة الخائفة التي تفرضها « الدراما الطبيعية » على من يكتبونها ، قام بمحاولات متعددة للتخلص من هذه القيود . ويصف دكتور جون نورثام في دراسته الرائعة (١) لفنية إبنسن ، في كثير من الاسهاب ، الحيل الفنية الكثيرة التي يلجأ اليها المؤلف النرويجي لكي يثرى مسرحياته الشعرية ، ويمنحها المزيد من القيمة والمعزى . وأهم هذه الحيل هي : المناظر المسرحية ذات القيمة الرمزية ، والرمز المركزي ، والجمع بين الواقعي والرمزي في تصوير الشخصية الواحدة .

ولما كان شو يقف نفس الموقف الذي وقفه إبنسن من قبل ، ولما كان — الى هذا — لا يخفى اعجابه بأبى المسرح الحديث ، فاننا نجده يستخدم — بدرجات متفاوتة في العمق والتوفيق — كثيرا من حيل إبنسن سالفة الذكر . وكان من الطبيعي أيضا أن يستخدم شو هذه الحيل في المسرحيات

التي حاول أن يحمل فيها الدراما الطبيعية على أن تتقبل أكثر مما هي مهيأة له .

هكذا نجده في « كانديدا » ، الى جوار أتباعه لنواحي معينة من تكنيك إبنسن سبقت الإشارة اليها ، يستخدم بطريقة أولية ، المناظر وقطع الأثاث وسيلة للقاء شيء من النور على الشخصيات وعلاقتها المتغيرة بعضها ببعض . مثال ذلك ، ان مارشبانكس يتحدث مليا مع بروسبيرين ، سكرتيرة موريل ، في احتمالات نجاح مخدومها في دنيا الحب ، ويسألها خلال الحديث : « أمن الممكن أن تقع امرأة ما في غرامه ؟ » فتجيبه بروسبيرين : « أجل » . وهنا ينهار مارشبانكس ، لأن هذا الجواب معناه تأكيد احتمال أن تكون كانديدا مغرمة بزوجها فعلا . وهنا تقول الارشادات المسرحية : « يتحول عنها ، ويتجه الى كرسي الأطفال الى جوار المدفأة ، حيث يجلس في أعماق ما يكون الغم » . فاذا ذكرنا ان مارشبانكس يطلع علينا في المسرحية ، أول ما يطلع ، كأنما هو طفل صغير ، واذا ذكرنا كذلك أنه ، حوالى نهاية الفصل الأول ، قد تحدى موريل تحديا قويا ، على أساس أن كانديدا انما تنتمي اليه هو ، وليس الى زوجها ، لشعرنا ، ولو شعورا غامضا ، بأن جلوس مارشبانكس في كرسي الأطفال يرمز الى انهيار موقعه « الرجولي » ضد موريل ، ويشير الى انهيار شخصية مارشبانكس وعودته الى مركز الطفل مرة أخرى .

على أننا على أساس من هذا المثال وحده ، لا نستطيع أن نتحدث عن استخدام شو الرمزي لقطع الأثاث دون أن نتهم بشيء من التصيد للشواهد . غير ان نفس الشيء يحدث في موضع آخر من المسرحية . ففي « المشهد الكبير » (١) لهذه المسرحية ، حينما تنهيا كانديدا لتأديب طفلها

الصغيرين ، نجد المؤلف يضع شخصياته الثلاث كالتالى : كانديدا فى الكرسى المريح ، وهذا يتناسب تماما مع هدوئها وتمالكها لأعصابها . أما موريل ، الذى تهشم كبريائه تماما ، وزال عنه غروره ، فيجلس فى كرسى الأطفال ، بينما يجلس مارشبانكس فى كرسى الضيوف ، وهذا يتفق مع ما وصل اليه من قرار ، وهو أنه من الآن فصاعدا لم تعد له علاقة عاطفية بكانديدا ، وانما هو الآن مجرد ضيف عابر . ولعله من المناسب أن نذكر هنا أن أيا من موريل أو مارشبانكس لا يجلس فى كرسى الأطفال فى غير ما ذكر من مناسبات .

ومن الصعب أن نحدد الى أى مدى كان شو واعيا بهذا الاستعمال الايحائى لقطع الأثاث . فربما لم يكن واعيا به قط . غير أنه ، لما كان استخدامه لصورة العذراء مريم يشير الى أن كان يحاول أن يقدم لنا نوعا من التصوير الرمزي لتلك الشخصية ، فليس من قبيل المغالاة أن نقول ان الاستخدام الايحائى للمقاعد كان فى مؤخرة تفكيره ، اذ هو يكتب المسرحية . وصورة العذراء نفسها هى بالطبع أحد أمثلة استخدام شو للايحاء البصرى كمعين من معينات التشخيص .

أما الجمع بين الواقعى والرمزى فى شخصية واحدة ، وهو الحيلة الفنية الثالثة ، بين حيل ابسن السالفة الذكر ، فنجد فى هذه المسرحية متمثلا فى شخصية كانديدا . وقد سبق لنا أن حللنا هذا الجانب فى شخصية كانديدا تحليلا وافيا ، بحيث لم يعد أمامنا هنا الا أن نضيف أن شو لا بد كان يهيج فى تصويره لكانديدا على هذا النحو ، فهج ابسن .

فاذا تلمسنا مثلا آخر من أمثلة التصوير المزدوج للشخصية ، وجدنا حالة يمكن مناقشتها فى مسرحية : « عودة كابتن براسبوند للإيمان » . فى هذه المسرحية يقدم لنا شو كلا من ليدى سيسلى واينفليت وكابتن

براسبوند على مستويين اثنين . فكلاهما شخص واقعى نعرفه ، وكلاهما أيضا رمز لشيء أكبر منه .

وواضح من مناقشات شو للمسرحية مع الين تيرى ، انه كان يقصد الى تصوير الشخصيتين على المستويين معا . فهو يقول لالين تيرى انه قصد بليدى سيسلى أن ترمز الى السمو الخلقى فى عالم يتحكم فيه القانون ( ممثلا فى القاضى ، سير هاوارد هالام ) . الذى يصطرح مع القوضى والمغامرات ( متمثلة فى كابتن براسبوند ) . لهذا يجعل شو من ليدى سيسلى المرأة الوحيدة الخالية من الرغبات الجنسية فى كل مسرحياته .

وفى هذا يقول شو لالين تيرى : « فى المسرحيات الأخرى جميعا .. وحتى فى « كانديدا » استغللت المفاتيح الجسدية للمثلة ، بطريقة أو بأخرى ، وذلك بتركيز الاهتمام فيها على النواحي الجنسية .. أما فى شخصية ليدى سيسلى ، فقد استغيت عن هذا ، وكانت النتيجة أن أصبحت الشخصية أكثر فتنة (١) » . غير اننا — كما فى حالة موريل ومارشبانكس فى مسرحية « كانديدا » — نجد أن القيمة الرمزية للشخصيتين موضوع النقاش ، كامنة فى ذهن شو ، ولا تكاد تتجسد أمامنا . بل انه فى حالة مسرحية « كانديدا » ، هناك على الأقل ميزة — ان تكن صغيرة — فهى على الأقل موجودة — وتلك ان محاولة من نوع أو آخر قد بذلت لاضفاء المعنى الرمزي على المسرحية ، وذلك من خلال صورة العذراء ، وعن طريق التحريك الايحائى لبعض الشخصيات . أما فى « كابتن براسبوند » فلا نجد شيئا من هذا قط . ان الإشارة الوحيدة الى محاولة المؤلف اضفاء المعنى شبه الرمزي على الشخصيتين نجدها فى اللحظات الأخيرة للمسرحية حين يرتفع الحوار — فجأة — الى مرتبة الشعر . ان هذا المشهد الأخير فى المسرحية

(١) رسائل ايلين تيرى وبرنارد شو . سبق ذكره . ص ٣١٢ .

هو الذى يربط بينها وبين موقف مشابه فى احدى مسرحيات ايسن ، وهى :  
« سيدة البحر » . فى هذه المسرحية الأخيرة ، بحار ومغامر روماتى ، يقوم  
فجأة ليطالب بالبطلة ، اليدا ، زوجة له ، ويدعوها الى أن تعرض جانباً عن  
زوجها وبيتها ، لأنها انما تنتمى اليه . هذا العرض هو — أساساً — نفس  
العرض الذى يتقدم به كابتن برايسبوند الى ليدى سيسلى .

وهنا يجدر بنا أن نقدم مقتطفات من المشهدين لأنهما متصلان « بمشهد  
المزاد » فى مسرحية « كانديدا » ، وكذلك بمشهد غير قليل الشبه بهما ،  
نجدته فى مسرحية : « الانسان والسلاح » ، حيث تقف راينا موقف  
المعرض للبيع بين بلنتشلى وسير جوس . هذا هو المشهد فى ايسن :  
الغريب : .. أسألك ، اذن ، ان كنت على استعداد لأن تمضى معى —  
تمضى معى بمحض اختيارك ؟

اليـدا : ( فى رجاء ) . أوه ، لا ترجنى ! لا تعرنى هكذا !

( ويسمع صوت جرس باخرة عن مبعدة ) .

الغريب : هذا هو الجرس الأول قبل الرحيل . الآن ينبغى أن تقولى  
لا أو نعم .

اليـدا : ( تعتصر يديها ) أن أقرر ! أن أقرر الى الأبد ! ان اختارك  
نهائياً !

الغريب : نهائياً . بعد نصف ساعة سيكون الأوان قد فات .

اليـدا : ( تنظر اليه فى استخذاء واستطلاع ) . ما الذى يجعلك  
تلتصق بى بكل هذا الاصرار ؟

الغريب : ألا تشعرين ، كما أشعر أنا ، بأننا ننتهى الى بعضنا ؟

اليـدا : أتعنى بسبب ذلك الوعد ؟

الغريب : الوعود لا تربط أحداً : رجلاً كان أم امرأة . اذا كنت

ألتصق بك بكل هذا الاصرار ، فما ذلك الا لأننى لا أملك  
الا أفعل .

وينتهى الأمر بأن تثبت اليدا للاغراء فتنتصر عليه .

لقد منحها زوجها الحرية كاملة كي تختار بين الحب والزوج . وهذه  
الحرية تصرف على الفور سحابة الرومانسية التى كانت تهدد البيت ، ويخرج  
الغريب من حياة الزوجة الى الأبد . انها تختار زوجها . وتبين حقيقة  
رسالتها .

أما المشهد عند شو ، فيجرى كالآتى :

براسبـاونـد : ... أود أن أنصوى تحت لوائك . وليس من سبيل الا أن  
أتزوجك . أتمكنيننى «

ليدى سيسلى : أخشى ألا تكون واعياً بغرابة هذه الزيجة على المجتمع  
الانجليزى .

براسبـاونـد : لا يهمنى المجتمع الانجليزى فى شىء : فليدعنى هذا المجتمع  
وشأنى .

ليدى سيسلى : ( تنهض ، وبها بعض الخوف ) . كابتن باكتو . أنا لم أقع  
فى غرامك .

براسبـاونـد : ( ينهض هو أيضاً ، وهو يسدد اليها نظراته ) . لم أقل  
انك فعلت .

ليدى سيسلى : ( تدرك لأول مرة فى حياتها معنى الخوف ، اذ تجده يحاول  
« دون أن يدري » أن ينومها مغناطيسياً ) . أوه ، أنت  
خطر !

براسبـاونـد : اسمعى : هل تحبين شخصاً آخر ؟

ليدى سيسلى : ( تهز رأسها ) . لم أقع قط فى غرام رجل ما ، ولن أفعل .

كيف كنت مستطبعة أن أسوس الناس ، لو أنه لا تزال

بى بقية مجنونة من حب الذات » هذا هو سرى .

براسباوند : إذن ألقى جانباً آخر قطعة من ذاتك . تزوجينى .

ليدى سيسلى : ( تبحث بلا جدوى عن ارادتها الشاردة ) . أفحتم على ؟

براسباوند : لا حتمية هنالك . افعلى اذا شئت . اننى أرجوك .

ومصيرى يعتمد على ارادتك .

ليدى سيسلى : مريع ، لأننى لا أريد — لا أحب .

براسباوند : ولكنك ستتعلمين .

ليدى سيسلى : ( كمن ضلت السبيل ، تمد يدها اليه ليأخذها ) . انا —

( يطلق مدفع من الباخرة « ثانكسجيفينج » . تتسع

عينها . وتوقظها الطلقة من السحر الملقى عليها ) . ماذا ؟

ثم تأتى لحظة التحول المفاجيء ، غير انها لا تصيب المرأة ، كما يحدث

فى ابسن ، وانما تصيب الرجل . لقد حدث شىء ما لبراسباوند . انه « تعثر

فأمسكت يده صدفة بى قيادة الناس » ، كما يقول هو نفسه . لهذا يعرض

جانباً عن الاغراء ، ويتبين حقيقة قوته وهدفه .

يبدو من هذه المقارنة أن المنظرين ، بصرف النظر عن شخصية من

يصيبه التحول فيهما ، هما فى الواقع متماثلان ، ان موضوع كليهما واحد ،

ألا وهو : الرومانتى الذى يجد خلاصة فى عدااء للرومانتى ينساق اليه .

غير أن بين المشهدين تشابهاً أهم من هذا بكثير . ذلك انه نتيجة

لاخفاق الجانب الرمزى فى مسرحية ابسن ، فى الالتحام بالمضمون الواقعى ،

ونظراً لعدم وجود رمز مركزى فى المسرحية يوحد وينسق الرموز الفرعية ،

ويحقق بينها وبين مادة المسرحية الانسجام المطلوب ، تنهار رمزية المسرحية

وتصبح سطحية<sup>(١)</sup> . أما فى حالة « كابتن براسباوند » فاننا لا نجد حتى

(١) راجع كتاب : Ibsen's Dramatic Method . سبق ذكره . ص ١٤٥ .

تلك الرمزية السطحية ، بطريقة متسقة متصلة . ومع ذلك ، فوجودها فى  
المشهد الأخير للمسرحية ، يقرب كثيراً بين « كابتن براسباوند » و « سيدة  
البحر » . فعلاوة على تماثل المشهدين فى كلا المسرحيتين ، هناك شخصية  
البحار الشريد فى كل ، وهناك الاعتماد على الايحاء اللفظى كوسيلة لخلق  
جو من البعد عن هذا العالم ، وهناك أخيراً التحول المفاجيء ، غير المقنع  
الذى يصيب الشخصيتين ، والذى يحول الواحد منهما من الرومانتى الى  
العداء للرومانتى . ( وهذا الموقف الأخير يخطأ المؤلفان فيسميانه واقعية ) .  
والمسرحيتان ، بعد هذا ، مثلاً من أمثلة محاولة الدراما الطبيعية أن تتخطى  
القيود التى يفرضها عليها شكلها . وفى هذه المحاولة ، يأتى شو بعد ابسن  
فى الزمن فيكون من الطبيعى أن يستجيب نفس استجاباته ، ويبدل نفس  
محاولاته ، بل ويقتبس بعض حيله الفنية ، ويكرر بعضاً من شخصياته  
ومواقفه .

\*\*\*

فى مسرحية : « مهنة مسيز وارين » يقف شو عن كسب اثر ابسن ،

فستخدم حيلة ابسية معروفة هى سرد القصة عن طريق التراجع من الحاضر

الى الماضى . وفى هذا يقول مارتن لام : « ان فنية البناء .. مقتبسة من ابسن .

وحركة المسرحية بأجمعها تحددها حوادث حدثت فى الماضى ، تبين رويدا

رويدا للشخصيات »<sup>(١)</sup> .

وهكذا نجد فى مسرحية شوان عملية جلو ماضى مسيز وارين لباقي

الشخصيات والمتفرجين تستغرق الفصول الثلاثة الأولى بأكملها من

المسرحية . يفعل شو هذا عامداً وبدهاء . وأول اشارة الى أن شيئاً غير

مألوف يكتنف حياة مسيز وارين نجدها حينما تقول : فيفى ، ابتتها ،

(١) سبق ذكره . ص ٢٥٩ .



لبراييد ، في الفصل الأول من المسرحية ، انها لا تكاد تعرف أمها ، وحينما تمضى الفتاة فتقول ان أمها قد عاشت دائما في بروكسل أو فينا ، ولم تسمح لها قط بالذهاب اليها ، يزداد الشك في نفوسنا . ولا يلنث هذا الشك أن يصبح حقيقة حينما يرفض براييد أن يفضى الى قيقي بما يعرفه عن أمها . وحينما يوافق براييد ، بعد الحاح ، على أن يكشف السر للفتاة ، يمنعه من أن يفعل ذلك دخول مسيز وارين ومعها صديقها كروفتس .

وهكذا لا يسمح شو للفضول الذى آثاره في نفوسنا بأن يتبدد عن طريق الاشباع . وفي نفس الوقت لا يترك المؤلف ذلك الفضول يموت من الاهمال . اذ أن دخول مسيز وارين هو في حد ذاته بعض الجواب على التساؤلات التى تقوم في نفوسنا . انه جواب بصرى على تلك التساؤلات . ذلك اننا نستطيع أن نخمن من الملابس التى ترتديها مسيز وارين ، ( قبة متألقة وبلوزة مرحة تلتصق تماما بصدرها ، ويخرج منها كمان على آخر طراز ) ومن طريقتها في التصرف ( مدللة شيئا ما ، ومتحكمة ، وظاهرة السوقية ، ولكنها .. طيبة القلب ، لا غبار عليها .. ) ومن خلقتها ( كانت جميلة ذات يوم .. ) أى امرأة في النساء هي . وفي هذه المحاولة لاكتشاف شخصية مسيز وارين يعيننا أيضا ظهور كروفتس معها ، ومعاملتها له معاملة ودية وثيقة . ان الارشادات المسرحية تصفه بأنه « حليق الذقن ، له فكان كهكى البولودوج ، وأذنان كبيرتان منبسطةتان ، وعنق غليظ : انه خليط مهذب من أشد سكان أهل المدن غلظة قلب ، ومن الرجل الرياضى ، ورجل الهوى » . وهكذا يظل اهتمامنا بمسيز وارين قائما ، بفضل ما تلبس وما تفعل من حركات ، ومن تصادق من الناس .

ثم يزداد هذا الاهتمام نتيجة لما يدور بين براييد وكروفتس من حوار . اننا سرعان ما نتبين أن أحدا منهما لا يعلم من هو والد قيقي . وان كروفتس

يعتقد أنه هو نفسه والدها . وتبين كذلك أن لمسيز وارين عشاقا كثيرين ، ولكن براييد ليس أحد هؤلاء العشاق . ومع هذا فلسنا ، حتى الآن ، في مركز يسمح لنا بأن نحدد مكان مسيز وارين في المجتمع . انما يتضح لنا أن اسم « مسيز وارين » هو اسم مستعار ، وأن حياة هذه السيدة لا بد وأن تكون خارجة على العرف بطريقة أو أخرى . وقرب نهاية الفصل يربط المؤلف بين ماضى مسيز وارين وبين القس صامويل جاردنر ، اذ تبين انه — في شبابه — كتب لها مجموعة كبيرة من الخطابات الغرامية وكان اسمها اذ ذاك مس فافاسور .

ثم تنزل الستارة وقد تضاعف فضولنا وتطلعننا . وهذه النهاية المسرحية الجيدة ، مضافة الى الطريقة الفعالة التى تدخل بها مسيز وارين وصديقها كروفتس المسرح فيمنعان براييد من الكلام ، توضح الى أى مدى اهتم شو ببناء مسرحيته . وثم دليل آخر على مهارته في البناء ، وذلك انه يسمح للمتفرجين بأن يعرفوا من ماضى مسيز وارين أكثر مما تعرف ابنتها قيقي . وهذا الأمر يجعل المتفرجين يشعرون بأن المؤلف قد فتح لهم قلبه ، ولهذا يتضاعف اهتمامهم بالمسرحية .

في الفصل الثانى يعود المؤلف الى الايماة التى ألقى بها القاء خفيفا في الفصل السابق ، من وجود علاقة غرامية سابقة بين القس صامويل ومسيز وارين ، فيسمى هذه الايماة قليلا بأن يجعل القس يرفض زواج ابنه فرانك من قيقي . ان له أسبابا في هذا الرفض ، ولكنه يأبى أن يكشف عنها . والى هنا يقف شو في تطويره لهذا الخط من خطوط المسرحية ، فلا يعود اليه في هذا الفصل مرة أخرى . وبدلا من هذا ، يزيد من اهتمامه بعلاقة مسيز وارين بكروفتس . يقول كروفتس لمسيز وارين : « اسمعى يا كيتى ، انت امرأة عاقلة ، فلست محتاجة الى التظاهر امامى برفعة الخلق .

أنا لا أطلب منك تفسيرات ، ولا أنت ملزمة بالرد على أية أسئلة . وفي هذه العبارة نجد إيماء قويا بأن ثمة مشاركة غير شريفة بين الاثنين في أمر لا نعلمه ولن نتيه قبل أن تنتقل الى الفصل التالي

ثم نلتقى بأول كشف رئيسي في المسرحية ، وذلك خلال المشهد القوي الذي تواجه فيه فيفي أمها قرب نهاية الفصل . وهنا يجدر بنا أن نقرر أن هذا المشهد ، بما يتضمنه من تبادل في المواقف بين فيفي وأمها ، وتحول الواحدة منهما من المتهم الى موجه الاتهام وبالعكس ، يعيد الى الأذهان المشهد المشابه الذي يكون بين نورا وزوجها في الفصل الأخير في « بيت الدمية » . وإلى جانب انقلاب المواقف ، نجد العناصر الأخرى التي تكون البناء في مسرحية إيسن ، مثل النقاش الذي يدور بين الشخصيتين ، وتحول أحدهما من وجهة نظرها الخاصة الى وجهة نظر خصمها في النقاش . أما الصلح الذي يتم فيه بين فيفي وأمها فهو أمر مؤقت ، ولا تلتصق المراتان أن تتخاصما مرة أخرى ، فترك فيفي أمها نهائيا في الفصل الأخير للمسرحية ، وبهذا يتم الانطباق بين مسرحية شو وبين « بيت الدمية » ، حيث تترك نورا زوجها . وحينما تقرر فيفي أن تترك مسيز وارين ، يكون انقلاب آخر في المواقف قد تم ، تصبح فيفي بمقتضاه موجهة الاتهام ، وتصبح أمها متهمة . هنا تقول فيفي لأمها عبارة مشابهة لما تقوله نورا لزوجها . تقول فيفي : « أنت في أعماقك امرأة محافظة » .

غير أننا نذكر هذا كله عرضا . انه يوضح مرة أخرى كيف أن شو يبدأ فيستعير واحدة من حيل إيسن الفنية ثم لا يلبث أن يجد نفسه يستعير حيلة أخرى كثيرة . ولنعد الآن للنقطة الجوهرية في الموضوع .

إننا نعلم الآن تماما حرفة مسيز وارين . هنا تحسن فيفي بالعطف على أمها ، وتعتبرها ضحية الظروف . وتعجب بقوة شخصيتها ، التي منعها أن

ترضح للفقر والانحطاط . لهذا ينهي الفصل والبنت وأمها على وفاق تام ، ويخيل إلينا أن الأمر بينهما قد استتب ، ولا يمكن كشيء أن يعكر صفوهما مرة أخرى .

غير أننا سرعان ما نتبين خطأنا . ففي مشهد الخطبة بين كروفتس وفيفي ، الذي يأتي في الفصل الثالث ، تظهر الحقيقة المروعة ، سافرة ، كاملة ، لأول مرة . إن مسيز وارين ليست بغيا سابقة وحسب ، بل هي لا تزال كذلك الآن . بل ليس هذا كل شيء . إنها شريكة في سلسلة من دور الخيانة تمتد فوق معظم أوروبا . وكروفتس هو شريكها في تجارتها . والاثنان يديران شركتهما بطريقة تجارية صرف .

وحينما تعلم فيفي بكل هذا تشعر أنها قد انضمت الى زمرة المغضوب عليهم . غير أن المفاجآت لا تنتهي عند هذا الحد . فإن كروفتس يلقي أمامها نقيلة أخيرة ، قبل أن يتركها مع فرانك . انه يقدم الواحد منها للآخر على أنه أخ أو أخت غير شقيق . ذلك أن القس صمويل جاردنر كان أحد العشاق الأوائل لمسيز وارين .

وهكذا يتم سرد قصة مسيز وارين . إن ماضي هذه السيدة يطل علينا في أكمل صورة ، كأنها هو القدر المسلط على شخصيات المسرحية . انه قدر عنيد لا يرحم كذلك الذي نحده في مسرحية « الأشباح » ، وهي مسرحية ثانية من مسرحيات إيسن كانت في بال شو وهو يكتب مسرحيته . ( فهو يعترف بأنه استعار من تلك المسرحية نظرتها المحدثلة لصلبة الدم<sup>(١)</sup> ) . إن هذا الماضي المريع يفرق بين الأم وابنتها ، وبين البنت وحبيبها ، وعلى هذا المستوى ، نجد شو يحاكي إيسن محاكاة تامة .

غير أن أكمل صورة لمحاكاة شو لتكنيك إيسن كما طورده وكملة هذا

(١) جواهر الإسنينة ص ١٤

الأخير في مسرحية « البطة البرية » ، نجده في مسرحية « بيت القلوب المحطمة » . لقد كتب شو هذه المسرحية الأخيرة على الطريقة الروسية متخذاً تشيخوف معلماً له . ولهذا السبب بالذات سنجد ، خلال التحليل التالي — ان المسرحية مدينة بالكثير لفن أبسن ، ذلك ان المعلم الترويجي الكبير كان هو نفسه استاذ تشيخوف في التكنيك . وبينما نجد أن ثمة جوا واضحا من اجواء تشيخوف في مسرحية شو ، وخاصة في الفصل الثالث منها ، فاننا سنتبين أيضا أن كل السمات الرئيسية للتكنيك تتبع — الى درجة تشير الدهشة — تكنيك « البطة البرية » . والتفسير الذي نجده لهذا هو ان شو قد قرأ تشيخوف وابسن معا وتأثر بكليهما في نفس الوقت .

« في البطة البرية » يجعل أبسن الرمز الرئيسي في مسرحيته رمزا مرئيا ، ويعرضه أمامنا على المسرح . ان غرفة السقف التي يسكنها العجوز اكدال ، بما فيها من حيوان وطير ( وخاصة البطة البرية ) سرعان ما تصبح المركز الرئيسي المرئي للمسرحية . وهذا المركز يرتبط بعدد من الوسائل المختلفة بالشخصيات الرئيسية رآمزا الى حياتهم الخبرة المهيضة ، ومعلقا على هذه الحياة في نفس الوقت .

وهذه الحيلة الفنية يتبعها شو بأدق تفاصيلها في مسرحيته . ان رمزه الرئيسي هو بيت القلوب المحطمة . وهو يقدم هذا البيت على المسرح ، تقديمًا ماديا ورمزيا معا . انه بيت كابتن شو توفر وعائلته ، قد صنع على هيئة مركب . وهو أيضا : « السفينة التي نركبها جميعا . سجن الروح الذي نسميه انجلترا » ، كما تقول إحدى الشخصيات . وهو يرمز كذلك الى أسلوب الحياة التي كانت الطبقات المثقفة والغنية في أوروبا تحياها قبل الحرب العالمية الأولى . وكما يحدث في « البطة البرية » نجد أن الرمز الرئيسي يركز الحياة المادية والروحية للشخصيات ، ويعلق في الوقت نفسه على هذه الحياة .

وفي بناء المنظر نفسه ، يستعير شو إحدى حيل أبسن . ان العجوز اكدال دائم الخروج من غرفته والدخول الى غرفة السقف ، لكي يتناول شرابا ، بحجة ملفقة أو أخرى . وشو يجعل شو توفر يفعل المثل . انه يندفع من القاعة الى مخزن الطعام ، طلبا لكأس من الروم في غالب الأوقات ، وبحجج ملفقة أيضا . بل ان التماثل بين الشخصيتين يذهب الى أبعد من هذا . فكلاهما يتمسك — الى درجة تثير الرثاء — بالرداء الرسمي الذي يمثل مهنته السابقة . وكلاهما يختص نفسه بمكان خاص به ، يعتبره قدس الأقداس ويحتفظ فيه بكل ما يمثل ماضيه الحى . فالعجوز اكدال يجعل من غرفة السقف ذات أشجار عيد الميلاد الميتة ، رمزا للغابات التي كان يعمل بها فيما مضى . وشو توفر يتخذ من الحديقة برجا للمراقبة .

على أن شو توفر يعتبر أكثر تركيبا بكثير من أية من شخصيات « البطة البرية » . انه في تعدد معانيه ومغزاه يساوى بيرجنت ، شخصية أبسن الرائعة ، التي قدمها لنا في مسرحية تحمل نفس الاسم . ذلك ان شو توفر هو هيلمر اكدال ، في نفس الوقت الذي هو فيه العجوز اكدال . ان هيلمر اكدال يعيش على « كذبة منقذة » ، تلك انه بسبيل أن يخرج على العالم باختراع ما . ونفس الكذبة تنقذ شو توفر من الانهيار الكامل — انه ينتظر أن يصل الى الدرجة السابعة من درجات التركيز ، ويعيش على أمل ما سوف يحققه هذا الوصول .

والى جوار ان شو توفر انسان بذاته يعيش في ظروف مادية معينة ، نجد انه أيضا رمز . وهذه الشخصية المزدوجة التي يتمتع بها ، والتي تجعله حقيقة ورمزا في آن واحد هي التي تمنحه الطرافة والعذوبة اللتين نحسهما نحوه . ان شو يستخدم في براءة سلسلة من الايماءات الى شو توفر أو التعليقات عليه ، كوسيلة من وسائل تجسيم وتعميق شخصيته . وهذه



الايماءات والتعليقات يقدمها شو توفّر نفسه تارة ، وتارة أخرى تقدمها غيره من الشخصيات . فمثلا ، لا تكاد تمضى لحظات قليلة على بدء المسرحية حتى تقول المربية جينيس للفتاة ايللى : « يقولون انه باع نفسه للشيطان ذات مرة في زانزيبار ، حينما كان قبطانا . وكلما كبر الرجل في السن كلما ملت الى تصديق ما يقولون » . وهذا التعليق يؤثر لتوه على خيالنا ، بما يربط — ضمنا — من أمور شو توفّر بأمور رجل آخر باع روحه للشيطان هو الدكتور فوست . ثم يدفع شو توفّر نفسه بالوهم خطوات الى الامام حينما يقول لما تاجان انه تزوج زنجية من جزر الهند الغربية<sup>(١)</sup> . ثم يأتي هيكتور فيقدم احياء جديدا . انه يخبر راندا بالأن شو توفّر قد باع روحه للشيطان مقابل زواجه من ساحرة سوداء ، وأن بنتيه الجيتتين هما النتاج الصوفى لهذا الزواج<sup>(٢)</sup> . وقبل هذا بقليل يصف هيكتور شو توفّر بأنه « البحار العتيق »<sup>(٣)</sup> وهو وصف موفق نظرا لاشتراك شو توفّر مع البحار العتيق في الخطيئة ، والمهنة ، والسن ، والزى ، واللحية .

وفي ختام الفصل الثانى يردد هيكتور دعاء أولباني<sup>(٤)</sup> للمساء أن تسقط وتطوى سجل الحياة :

انقضى ، وفضى الحياة !  
بقوله :

انقضى ، انقضى وحطى .

(١) الفصل الأول .

(٢) الفصل الثانى .

(٣) الاشارة هنا هي لقصيدة كوليريدج المعروفة : « البحار العتيق » .

(٤) « الملك لير » ، الفصل الخامس .

اذ ذاك نجد أنفسنا قرييين من « النهاية الموعودة » أو بازاء « صورة من يوم الفزع الأكبر »<sup>(٥)</sup> ، وهذه نعمة تتردد خلال المسرحية بأكملها ، وتعمق فيها صيحة شو توفّر قبيل النهاية ، قائلا : الزموا أماكنكم ، أيها البخارة ، وانتظروا يوم الحساب : وقوله : « ها قد أتى يوم الحساب » . غير أن ايماءة شو « للملك لير » لها أبعد مما تقدم من معنى . فان المؤلف لابد كان يفكر في شخصية لير وهو يرسم شو توفّر . ان الأخير له نفس صراحة لير واندفاعه وحبه للتحكم وجنونه . وهو الى هذا يقاربه في السن ، فهو في الثامنة والثمانين ، كما يقول للمربية جينيس . وكمثل الملك أيضا ، نجده أبا لبنتين ، يصف هو احدهما بأنها شيطانة<sup>(٦)</sup> وهو كذلك يوافق هيكتور على وصفه هيزيون بأنها جنية . ثم ان علاقة شو توفّر بايللى لا تلبث أن تتطور حتى تقارب ما يقوم بين كورديليا ولير من علاقة . تقول ايللى لشو توفّر : « أنا أعلم انك مفتون بى » . ثم تمضى هذه العلاقة حتى تتحول الى زواج روحى<sup>(٧)</sup> ، وهذا بالضبط هو نوع العلاقة التى تقوم بين كورديليا ولير .

وقرب نهاية الفصل الأخير من المسرحية يطلع شو توفّر علينا وقد أصبح القائد الرمزي لبريطانيا . هنا يندمج الواقعى والرمزى في شخصيته اندماجا متسقا ، لا تجد نظيره الا فى أكثر أعمال ايسن نضجا . يقول شو توفّر : فى السفينة التى هى بريطانيا ، يقبع القبطان فى سريره ، يشرب الماء الآسن . « أما البحارة فهم يلعبون القمار فى المقدمة » نسمع هذا فنذكر أن شو توفّر يهرع دائما الى مخزن الطعام ليشرب الروم ، بينما « بحارته » ، أى أهل بيته ، يضيعون وقتهم فى التافه من الكلام وفى الحب وترتيب الزيجات .

(١) الملك لير . الفصل الخامس .

(٢) الفصل الثانى .

(٣) الفصل الثالث .

هكذا تنطبق صورتان ، الواقعية والرمزية تمام الانطباق ، ويصبح « بيت القلوب المحطمة » انجلترا وبيت القبطان في آن واحد .

ثم ان الشكل الذى يأخذه الرمز ، شكل الباخرة ، يزيد في تأكيد العلاقة بين الرمز والواقع . ان انجلترا ، وهى دولة تجارية ، انما تعيش بين الدول بفضل سيطرتها على طرق العالم المائية ، فاذا سمحت لسفنها بأن يرتطم بالصخور ، فتغرق وتتحطم ، فقد انتهى أمرها . ومن هذا الرمز الرئيسى ، يتفرع رمز واحد آخر على الأقل يتمثل في تمثال الوجه الانسانى المثبت على مقدمة السفينة التى كان يقودها شو توفّر في الماضى واسمها « دوتليس » ان شو توفّر يشير الى هذا الرمز في الفصل الأول ، حينما يقول مخاطبا ايللى : ان ابنته الثانية ، ايريادنى ، كانت تعتقد وهى طفلة صغيرة ان هذا الوجه هو أجمل ما فى الوجود . فلما كبرت ايريادنى تزوجت موظفا في وزارة المستعمرات يشبه وجهه وجه الباخرة ، وهى الآن تعيش معه في مكان ناء من الامبراطورية . وزوج ايريادنى يشبه وجه الباخرة ، لأن كليهما له نفس الملامح المعبرة عن الصلابة والنشاط العملى . فكان الباخرة الواقعية « دوتليس » ترتفع الى مقام الرمز بفضل عامل مشترك يجمع بينها وبين الباخرة الرمزية التى تشمل انجلترا . ان قائد الباخرتين واحد ، هو في حالة « دوتليس » القبطان شو توفّر ، وفي حالة الباخرة الرمزية ، هو شو توفّر الرمزي الذى يشير الى زعامة بريطانيا . وفي هذا المقام يجدر بنا ملاحظة أهمية معنى اسم الباخرة دوتليس أى : « التى لا تخاف » .

في تلك الأيام كانت بريطانيا جمة النشاط ، لا تخاف . وبهذه الطريقة يصبح لسير هيسنينجر اتاروود ، زوج ايريادنى الغائب ، بعض القيمة الرمزية السطحية ، انه يمثل الامبراطورية . ( يلاحظ أن شو يخلع نفس

القيمة الرمزية على موظف آخر من موظفى وزارة المستعمرات في مسرحية أخرى من مسرحياته تستخدم هى أيضا السفينة رمزا لبريطانيا ، وهى مسرحية : « على الصخور » .

فاذا تأملنا الشخصيات الأربعة : سير هيسنينجر ، وهيكتور هاشاباى وزوجته مسيز هاشاباى ، وليدى اتاروود لوجدناها كلها ذات معانى رمزية . ويرى ستراووس<sup>(١)</sup> ان هذه الشخصيات تمثل — على التتابع : الامبراطورية ، والبطولة والحب والكبرياء . غير ان سلوك الشخصيات : الثانية والثالثة والرابعة منها يوفر لنا تعليقا واضحا على كل منها . ان بطولة هيكتور زائفة ، ( مثال ذلك ، انه يضىء الأنوار أثناء الغارة الجوية ) . وشعر مسيز هاشاباى مستعار ، فكان حسنهما هو الآخر زائف . أما كبرياء ليدى اتاروود فهو تظاهر . انها تهين نفسها بحب هيكتور ، الذى لا يبادلها ذلك الحب . ان الركيزتين اللتين يستند اليهما كبرياؤهما ، وهما المظهر المحترم والوضع الاجتماعى ، سرعان ما يكشفهما لنا المؤلف ، فاذا بهما فارغتان ، لا أساس لهما .

وهذا المزج بين الرمز العميق والرمز السطحي نجده في كثير من مسرحيات ايسن . نجده في « بير جينت » ، وفي « سيدة البحر » ونجده بصفة خاصة في « عندما نستيقظ ، نحن الموتى » .

ويستخدم شو واحدة من حيل ايسن الأثيرة لديه ليريز القيمة الرمزية السطحية لهيكتور وهذه الحيلة هى ما يسمى بالحركة الموضحة illustrative action . وهذه الحيلة نجدها كثيرا في مسرح ايسن ، ومن أشهر أمثلتها رقصة التراتيلا التى تقوم بها نورا في « بيت الدمية » . اذ ذلك يستخدم ايسن الرقصة كوسيلة من وسائل ايضاح حالة نورا النفسية ، كما يستعملها

(١) Bernard Shaw, Art. & Socialism. ص ١١٢ .



أيضا كتعليق على هذه الحالة . وبالمثل ، نجد في « بيت القلوب المحطمة » ان هيكتر يدخل في مبارزة مع خصم وهمي ، ويتضح لنا انه يفعل هذا كنتيجة لنزاع على حب سيدة ما . اذ ذاك يستخدم هيكتر احدى العصي سيفا له ، ثم يدخل في غراك مستشس مع عدوه ، وبعد أن تتابع عليه الهزيمة والنصر يدفع بسيفه في جسد عدوه حتى القبض . ثم يدخل هيكتر السيف في جرابه ويلقي به على أريكة ، ويغيب في حلم من أحلام اليقظة اذ هو يفعل هذا . ولا يلبث أن يحدق في عيني « سيدة وهمية » ، ويحيطها بذراعيه ، ويقول لها في صوت عميق أخاذ : « أتحبيني ! » .

عن طريق هذه الحادثة ، تبرز للمتفرجين القيمة الرمزية السطحية لهيكتر . ان المؤلف يريد له أن يرمز الى القروسية والبطولة . « وتجاوز الذروة » الذي يحدث بعد هذا بقليل ، حينما يفاجئ شو توفر هيكتر وسط هذا الهذر ، يكشف عن زيف تلك القروسية والبطولة . واذ يأخذ هيكتر يبرر مسلكه المضحك بالقيام بسلسلة من حركات الجماز ، متظاهرا بأنه انما يقوم بتمرينات رياضية ، تبين كم أن بطولته سخيفة ومضحكة . وفيما يخص القيمة الرمزية السطحية لبعض الشخصيات ، نجد شو يستخدم حيلة أخرى من حيل ابسن الفنية ألا وهي : حيلة « المواقف المتقابلة » . وهكذا نجد شو يرسم لنا موقفا متقابلا بين مانجان الرأسمالي ، واللص الذي يقحم نفسه على حوادث المسرحية — أو بين « اللصين » كما يقول هيكتر معلقا في ذكاء على حقيقة مهنة مانجان . وأقرب مثل لهذا في مسرح ابسن نجده في الموقف المقابل الذي يرسمه النرويحي الكبير في مسرحية : « أعمدة المجتمع » بين بيرنيك الرأسمالي وبين اون ، عامل بناء السفن ، نظرا لتماثل الدورين الذين يلعبانها في المجتمع .

وفي شو ، نجد أن الموقف المتقابل مرتبط بالغارة الجوية . ان كلا « اللصين » يموت في الغارة . ويجد ويليم اريشين في هذا نبوءة رمزية ، فهو

يتبين فيها « ان حربا كبرى ستشب ، تلقى فيها الرأسمالية حتفها (١) » . ويضيف الموقف المتقابل لهذه النبوءة صفة ، ويوفر لها تعليقا . فمنه نعرف أن الرأسمالية لصوصية .

وآخر نقطة نود أن نبشها في هذا الموضوع ، بها كثير من الطرافة ، لأننا نادرا ما نجدها في مسرح شو . تلك هي الاستخدام الرمزي للاضاءة . ان هذا اللون من الاضاءة يكثر استخدامه في مسرح ابسن ، وأشهر أمثله نجدها في مسرحية : « الأشباح » حيث ضوء الشمس رمز للحياة النظيفة الصحيحة التي لا تصبح قط في متناول مسيز الفينج وابنها أوسوالد .

أما في « بيت القلوب المحطمة » فاننا نجد أن استخدام الاضاءة على هذا النحو هو استخدام عارض وبدائي . ففقر نهاية الفصل الأول ، تنجح مسيز هاشاباي في اقناع شو توفر بأن يحول واحدا من اختراعاته من خدمة السلم الى خدمة الحرب ، وذلك كي تسعى اليه الثروة . ولما تنتهي من اقناعه بتركه بمفرده وتخرج مع زوجها . ويقول هذا الأخير لشو توفر قبل أن ينصرف : « هل انير لك الأنوار ؟ » فيقول شو توفر . « لا . زد من كثافة الظلام . فالمال لا يأتي مع الضوء » . هنا يمثل الظلام المادى الظلام الخلقى الذي يقدر وحده على منح الثروة .

ان هذه النقطة طريفة ، لأنها تبين كيف ان شو ، بعد أن قرر المضي في أعقاب ابسن في محاولة اثراء الدراما الطبيعية بمحتوى يعلو على مجرد « الواقعية » ، قد وجد نفسه يستخدم حيله جميعا ، بأدق تفصيلاتها ، وواضح طبعا ان المثال الذي ضربناه من مسرح شو يمثل الاضاءة الرمزية في مرحلة جنينية ، غير ان هذا لا ينفي وجود هذه الاضاءة أصلا (٢) .

(١) سبق ذكره . ص ٢٩٥ .

(٢) هناك مثل آخر من أمثلة الاضاءة الرمزية في مسرح شو ، نجده بعد مشهد الصالح بين فيفي وامها ، قبيل نهاية الفصل الثاني من مسرحية : « مهنة مسيز وارين » .

وتعتبر الرموز التي يستخدمها شو أوسع مدى من تلك التي يستخدمها ايسن . ان « بيت القلوب المحطمة » تمثل أجيالا بأثرها ، وتقدم أسلوب حياة طبقة بأكملها . أما ( البطة البرية ) فتختص نفسها بحالة فردية ، هي حياة أسرة معينة . وهذا ، بالطبع ، لا يعنى أن رمزية شو هي بالضرورة أعمق من رمزية ايسن . ففيما يخص العاطفة التي تكمن وراء المسرحيتين ، نجد أن مؤلف البطة البرية ، أشد احساسا بعاطفته ، وأنجح في نقلها لنا . ولهذا تصبح التجربة الخاصة في المسرحية تجربة عالمية . أما مسرحية شو فتمد ظلها على رقعة كبيرة من أوروبا . ان أبعادها هي أبعاد اللوحة الجائضية ، بينما أن مسرحية ايسن هي تفصيل مكبر من إحدى اللوحات . وفي مسألة اتساع المدى هذه ، نجد شو أقرب الى تشيخوف منه الى ايسن . فكل المؤلفين ، الايرلندي ، والروسي ، يجعل من رمزه ممثلا لحياة بأكملها ، ويصور في مسرحيته أسرا كبيرة وأجيالا عديدة هي عماد المجتمع نفسه ، يصورها على أنها تسرع الى الفناء .

ويمكن ، دون حرج ، أن نقول ان شو توفّر هو أعظم من أية شخصية تلقاها في مسرح ايسن الثرى . اننا لا نجد ضربا له في غير المسرحيات الشعرية ، نجد هذا الكفاء في شخصية بيرجيت .

ومن جهة أخرى ، نجد شو يخرج على تكتيك أبى المسرح الحديث خروجاً واضحاً ، وذلك فيما يخص دور الكارثة في المأساة الحديثة . ففي المقدمة التي كتبها لكتاب : « ثلاث مسرحيات لبريو » ، يشرح شو الأسباب التي تدعوه الى نبذ استخدام الكارثة فيقول : « في مسرحيات ايسن نجد التقاليد القديمة والظروف الجديدة التي طرأت ( على الدراما ) تتضارع سوياً في المسرحية الواحدة .. وكل الأسى والملل اللذين يجعلان مسرحياته تحز في النفس ، انما هما الأسى والملل اللذان تبعثهما الحياة الرتيبة الراكدة ،

التي لا يحدث فيها شيء ، ومع هذا نراه ينهى مسرحياته بكارثة من تلك الكوارث التقليدية التي نجدها في المسرحيات الشعرية ذات الخمسة فصول . ان هيدفج وهيدا تطلقان النار على نفسيهما . وروزمر ورييكا يلقيان بنفسيهما في البركة . وسولنيس وروبيك يقذفان بنفسهما من حائق . ويموت بوركمان أثر مأساة مسرحية حادة ، دون ما سبب ظاهر . ولن أردد هنا ، ما سبقت أن قلته ، من أن هذه المآسى مفتعلة ، لأن الاخراج الموفق غالبا ما يجعلها تبدو وكأنها طبيعية لا مفر ، ولكنني أقول أن حذف هذه المآسى يجعل المسرحيات أشد حزنا وأكثر اقناعا (١) .

كتب شو الكلام المتقدم عام ١٩٠٩ . وفيما بين عامي ١٩١٢ — ١٩١٣ أضاف فصولا جديدة للطبعة الأولى من « جوهر الأيسنية » التي أخرجها عام ١٨٩١ . وفي هذه الفصول نجده يعدل من الموقف الذي اتخذته في مقدمة « ثلاث مسرحيات » . انه الآن يقول : « غير أن الكارثة في مسرحيات ايسن ، حتى حينما تبدو لنا مفتعلة ، وحتى حينما تصبح المسرحية أقوى مأساة بدونها ، ليست صدفة على الاطلاق ، ولا يحدث أبدا أننا نجدها الباعث الأساسي لقيام المسرحية .. أما عن حوادث الموت في الفصول النهائية من مسرحيات ايسن ، فهذه انما هي بمثابة كنس المسرح وتنظيفه من بقايا اناس انتهوا دراميا . ان سقطة سولنيس من البرج .. هي حدث رمزي .. وهو ( أى ايسن ) لا تأخذه رحمة بهيدفج ويولف لأنه يريد أن يستخدم موتهما وسيلة لكشف آبائهما .. » (٢) .

ولعل هذا التعديل في موقف شو من ايسن يرجع الى أنه في عام ١٩١١ ، قدر لشو أن يكتب مأساة هي : « مازق طيب » . حيث حاول ، متابعة

(١) مقدمة : « ثلاث مسرحيات لبريو » . صفحاتنا ١٦ ، ١٧ .

(٢) جوهر الابسنية . صفحاتنا ١٤٣ — ١٤٤ .

لما كان يعتقد هدفا لابسن في مسرحيته : « البطة البرية » و « الصغير يولف » أن يستخدم وفاة ديوييدات وسيلة لكشف القناع عن مهنة الطب. ومع هذا ، فإن هذا التعديل الذى أجراه شو فى موقفه ، انما يقربه من الحقيقة فيما يخص الامكانيات الدرامية للموت ، وللكارثة بصفة عامة ، وان كان لا يغير كثيرا موقفه من الكارثة فى مسرحياته هو . وعلى سبيل المثال نجد فى « بيت القلوب المحطمة » ان كارثة موت مانجان واللص لا تسغل لاحداث تأثير قوى على المتفرجين . ان هذه الحادثة تأتى عرضا ، لدرجة أنها لا تترك وراءها من أثر الا « الدرس » الذى يريد لنا شو أن نستفيد منه . وفى : « مازق طيب » ، يحرص شو كل الحرص على أن يضيف الى منظر الموت بعض سمات هزلية هى من القوة بحيث أن موت ديوييدات لا يسمح له قط بأن يكون المؤثر الوحيد فى نفوسنا .

فاذا عدنا ، بعد هذه الرحلة القصيرة فى أرض النظرية الدرامية ، الى تفحص مسرحية : « مهنة مسيز وارين » لوجدنا شو فيها يقف فى منتصف الطريق ، فلا هو يرفض تماما ، ولا هو يقبل قبولا خالصا موقف ابسن من الكارثة . فليس ثم كارثة مادية فى « مهنة مسيز وارين » . ان انتحار فيفى لا يخرج عن كونه فكرة مرت برأسها ، وسرعان ما طرحتها جانبا . وحتى البندقية لا تنطلق ، فى ذلك المشهد الذى يدور بينها وبين فرانك ، بعدما يلقي إليها كروفتس بالسر الرهيب : سران بينهما صلة دم . ان فيفى لا ترضى بأن تعيش مع أمها لتحمي اياها حياة العار الملوثة . انها تتصرف كما تتصرف كل نساء شو المتحررات ، فتحطم كل القيود ، وتقرر أن تحيا حياتها النقية الخالصة .

أما مسيز وارين ، فإن سلوكها يختلف من سلوك ابنتها . انها — فى رأى شو — تنال الظروف الخاصة التى تحيط بها . والى أن تتغير هذه

الظروف ، فلن يكون هناك أقل أمل فى أن تتخلص من قيود الماضى . وبهذه المعنى ، تصبح مسيز وارين ضحية لقدر لا فكاك منه . قدر هو من أحكام القبضة والسيطرة بحيث كان مرض اوسوالد الوراثة فى « الأشباح » ، أو عمى هيدش فى : « البطة البرية » . ان الفارق الوحيد بين القدر فى مسرحية شو وذلك الذى نجده فى مسرحيات ابسن هو أن قدر شو يبدو أوسع نطاقا . ان قدر شو شخصى واجتماعى فى آن واحد ، أما قدر ابسن فشخصى فى المحل الأول ثم اجتماعى بعد ذلك . ولكن هذا لا يعنى أن قدر شو هو بالضرورة أعمق أو أكثر تأثيرا فى أنفسنا .

ان قدر ابسن له طابع انسانى عميق ، يحسه المؤلف احساسا قويا أو ينجح كثيرا فى تصويره ، مما يجعله يخرج عن نطاق الشخص الذى يصيبه ، ويصبح قدرا عالميا .

ونظرا لأن واحدا على الأقل من بين أشخاص مسرحية « مهنة مسيز وارين » ينجح فى التخلص من شباك القدر ، نجد أن سحابة الكتابة التى تثقل فى مسرحيات ابسن على صدور الناس ، ينالها شىء من التخفيف فى مسرحية شو . ان بهذه الأخيرة نبرة من التفاؤل نفتقددها فى ابسن .

\*\*\*

كتب شو فى « جوهر الأبنسية » يقول : « فى السابق كانت المسرحية المسماة المسرحية المحكمة الصنع تبدأ بعرض فى الفصل الأول وموقف فى الفصل الثانى وانفراج فى الفصل الثالث . أما الآن فالمسرحية تبدأ بعرض ثم موقف ثم نقاش ، والنقاش هو الاختبار الحق للكاتب المسرحى (١) » . ثم يضى شو فيوضح مقصده بقوله : « ان المسرحية التى تستحق الاهتمام لا يمكن — عقلا — أن تكون شيئا آخر غير مسرحية تناقش مشاكل

السلوك ومشاكل الأفراد ، مما يهم جماهير المتفرجين بصفة شخصية ، مناقشة ترفع من قدر هذه المشاكل وتوحى فيها بالآراء (١) .

هذه ، إذن ، في رأى شو النقاط الرئيسية التى أسهم بها إبسن في المسرح الحديث : الواقعية في بناء المسرحية وتصوير الشخصيات ، ومناقشة المشاكل التى تثيرها قصة المسرحية وشخصياتها . أما قصة المسرحية فنجدها مبسطة الى حد ظاهر ، وذلك تحديا للمسرحية المحكمة الصنع ، التى كان البناء فيها يقام بعناية . والشخصيات في مسرح إبسن هى الأخرى لا نجد فيها تلك السمات الميلودرامية التى تعلق بنظرائها في المسرحية الميكانيكية البناء ، سمات مثل . الجريمة الرومانسية والميل الى الأعمال العنيفة . وبالرغم من أن إبسن يحتفظ بتقليد كارثة الفصل الخامس ، فإن من جاءوا بعده لم يترددوا في التخلص من هذا التقليد . ثم انهم قد زادوا من حجم النقاش في المسرحية الواحدة ، وجعلوه يمتد على طول المسرحية ، بدلا من أن يقضوه على ما يسميه شو : « الدقائق العشرة الأخيرة من مسرحية لولا هذه الدقائق لكانت مجرد مسرحية محكمة الصنع » .

هذه هى تجديدات إبسن في المسرح في رأى شو . ولا ريب أن هناك شيئا من الحقيقة في تكيفه لهذه التجديدات . فمن الحق أن إبسن ، في ثورته على المسرحية المحكمة الصنع ، قد بسط الى حد كبير قصص المسرحيات التى كتبها في الجزء الأوسط من حياته المسرحية . وصحيح أيضا أنه نفّح الحياة والنشاط في شخصياته ومواقفه ، وأنه استخدم النقاش وسيلة لتفحص المحتوى السيكلوجي والخلقى لشخصياته ، وتحديد هذا المحتوى وجعله للناس ، الى جانب تفحص وتحديد وجلو أهداف شخصياته ومواقفها المختلفة . غير أن هذا ليس الحقيقة كلها .

ان النقاش ، الذى يرى شو أنه العامل الجديد الأكبر في تكنيك إبسن ، والذى يعتقد أنه ، بهذا الوصف قد بدأ ، في « بيت الدمية » ، موجود في مسرحيات سابقة على هذه . واننا لنجد مثلا طيبا من أمثلة النقاش في مسرحية : « ملهارة الحب » ، حيث يدخل إبسن في الفصل الثانى نقاشا أشبه بنقاش الندوات ، موضوعه الحب ، ثم أن النقاش ، بوصفه حيلة فنية ، ليس قاصرا على المسرح الحديث . وفي هذا يقول وليم ايوفين : ان القول بأن إبسن قد أدخل النقاش الى المسرح التقليدى لا ينطبق على غير مسرح القرن التاسع عشر . ان « هامليت » تحوى من النقاش أكثر مما نجد في « روزميرزهولم » والفرق بين المسرحيتين ، في هذا الصدد ، هو بين الاتجاه الذى يتخذه النقاش . فهو في إبسن يغلب عليه طابع الارتياح والنقد الأخلاقيين بينما في شكسبير نجد الاختيار والنضال الخلقين غالين عليه (١) . بل ان الواقع أن النقاش كوسيلة من وسائل الاكتشاف الأخلاقي والخلقى ، يرجع الى أبعد من القرن الثامن عشر بكثير . اننا نجد في المسرحيات الأخلاقية التى أنتجتها العصور الوسطى . ولقد سبقت الإشارة الى النقاش المتخذ طابع الندوات ، والذى يجريه إبسن في « ملهارة الحب » وفي الفصل الرابع من « عدو الشعب » . ان شو يستعير هذا اللون من النقاش ويستخدمه في عديد من مسرحياته — منظر المحاكمة في « تلميذ الشيطان » ومناقشات مجلس الوزراء في « عربة التفاح » وأهم من هذا كله ، منظر الجحيم في « الانسان والسوبرمان » . ويصف فرانك هاريس مشهد مناقشات مجلس الوزراء في « عربة التفاح » بأنه « القاء خطابي يجرى على منبر ، ويصطف المتفرجون فيه حول الخطيب ، على طريقة العصور الوسطى (٢) » .

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٤٥ .

(٢) سبق ذكره . ص ٢٣٢ .

وشو نفسه ، في خطاب ألقاه على طلبة جامعة اكسفورد (١) يرجع النقاش في الدراما الى السيرك ، الذي يصفه بأنه أول شكل فني اتخذته الدراما . ففي السيرك ، كما يقول ، هناك شخص رئيسي يسمى رئيس الحلقة . وهناك أيضا مهرج ، يثير مع رئيس الحلقة عدة مسائل عامة وخاصة — فهو إذن يناقش مناقشة واسعة ، ويمكن أن يقال انه يطهر الأخلاق العامة عن طريق التسخيف واضحاك الناس على العيوب .

على أنه من بين العوامل الأخرى الهامة التي دعت شو الى استخدام النقاش كحيلة فنية ، موهبته الواضحة في النزاليات ، الى جوار طبيعته التمثيلية ، وهاتان الناحيتان تعاوتتا فيما بينهما على أن يختار شو النقاش الدرامي كوسيلة طبيعية وختمية للتعبير عن نفسه . وفي الخطاب الذي ألقاه في جامعة اكسفورد نجد شو يتقدم بملاحظة تكشف عن جانب من جوانب نفسه . انه يقول للطلبة ان الفرصة متوفرة أمامهم في الجامعة لدراسة تكنيك الدراما ، لأن المسؤولين في كل كلية قد عملوا على توفير « رئيس حلقة » جاهز فعلا ، ولا يحتاج الى اعداد ، ذلك هو العميد فما على الطلبة اذا قابلوا العميد الا أن يدخلوا معه في حوار ، فاذا ما قال لهم شيئا ، فعليهم أن يثبتوا مهارتهم بأساءة تفسيره اساءة كبرى . وعليهم أن يستعينوا بسوء الفهم المتعمد كلما أمكنهم ذلك ، فاذا ما سألهم سؤالا ، فليعطوه جوابا لم يتوقعه . واذا ما رأوا عضوا آخر من هيئة التدريس ، فليدخلوا معه في عراك فكري ، وليطلبوا من العميد أن يرأس المعركة . فاذا ما تدرب الطلبة على هذا المنوال ، فانهم يكونون في الواقع قد وضعوا الأساس اللازم لأية مهارة قد

يتوصلون اليها ككتاب للكوميديا ، فان هذا كله هو في الواقع تكنيك كل من ارستوفانيس وموليير وشو نفسه .

لقد تعاونت مواهب شو كمنازل وممثل ، مع طبيعة فنه ، التي صرح مرارا بأنها تعليمية صريحة ، على أن يختار النقاش كحيلة فنية هامة من حيل مسرحه . ولقد وجد في ابسن ومسرحيات العصور الوسطى ، أمثلة مشجعة ولكنها لم تكن أكثر من أمثلة مشجعة . فان شو قد استخدم النقاش في رواياته ، بنفس الطريقة التي استخدمه بها في مسرحياته . ومعلوم أنه كتب الروايات قبل أن يعرف ابسن بوقت طويل .

\*\*\*

وما أن ينجح شو في ايجاد ذريعة يتذرع بها لتبرير رأيه في وظيفة النقاش في المسرح ، حتى يطلع علينا بلون من المسرحيات هو بقاش متصل ، من أوله لآخره . لقد كتب شو مسرحيتين من هذا النوع عن « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » ، وكلتاها كانت النتيجة الطبيعية لمحاولاته السابقة ادخال النقاش الى الدراما . كانت محاولاته في هذا السبيل قد بدأت بمزج النقاش بمادة المسرحية ، كما يحدث في أية مسرحية قبل : « الانسان والسوبرمان » . أما في هذه المسرحية الأخيرة ، فقد خطا خطوة أخرى وذلك بتركيز النقاش ، النقاش الجاد حقا ، في جزء من المسرحية ليس له علاقة عضوية بالحركة ، بحيث يستطيع أولئك الذين لا يقبلون على الأفكار أن يتركوا هذا الجزء جانبا ، ويمضوا في الاستمتاع ببقية المسرحية . والآن ، وفي حالة : « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » ، يهدم المؤلف الحواجز بين النقاش والمسرحية ، ويقدم لنا العنصرين في وحدة واحدة لا تقبل التجزئة . ويتبع هذا أن يتغير نمط النقاش أيضا .

ففي المسرحيات السابقة كان النقاش يدور بين شخصيتين ، على الأغلب ،

(١) جاء ذكره وملخص له في مجلة : The Oxford Chronicle . عدد ٦



كما يحدث في : « الانسان والسلاح » مثلا . وفي « الانسان والسوبرمان » ، تظل المناقشات الثنائية باقية ، ولكنها تتدعم بالنقاش الرباعي الذي يدور في مشهد الجحيم ، وهو ما يجذب أنظارنا في الواقع . أما في « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » فإن النقاش يصبح أمرا مسموحا به للجميع ، يشارك فيه الكل في ابتهاج ، وفيما تلى هاتين المسرحيتين ، يعود شو الى تقسيم المسرحيات الى فصول ( وكان قد هجر هذا التقليد في المسرحيتين ) وفي الوقت نفسه يعطى شكل النقاش : الثنائي والمتعدد الأطراف ، نفس القدر من الأهمية ، كما يحدث في « غربة التفاح » حيث يمثل اجتماع مجلس الوزراء النقاش المتعدد الأطراف ، بينما يمثل الحوار الذي يدور بين ماجناس وعشيقته اورينشيا في مشهد المخدع ، النقاش الثنائي .

فاذا أردنا أن نعرف كيف يصف شو نفسه النمط الذي تسير عليه المسرحيتان المتصلتان النقاش ، وجب علينا أن نرجع الى خطاب جامعة اكسفورد ، الذي ألقاه شو حوالي الوقت الذي كان يكتب فيه : « سوء زواج » اذن لو جدناه يقول ان السيرك يحتم وجود وحدتي الزمان والمكان . فالمشتغلون به لا مناظر لديهم ولا فترات استراحة .. والسيرك بعد هذا مكان دائري يرى الناس فيه المهرج من كل جانب . ومن واجب المهرج أن يقدم لهؤلاء الناس لونا من ألوان كوميديا النقد الاجتماعي ، التي هي الكوميديا الحقبة الوحيدة . ثم ينصح شو الطلبة بأن يراعوا وحدتي الزمان والمكان ، فهاتان الوحدتان ضروريتان في السيرك ، نظرا لعدم تغيير المناظر ، وحتميته أن تجري المسرحية في نفس المكان ، واضطرار الفنان فيها الى أن يجري حوادثها خلال الخمس أو الست دقائق التي تفصل ألعاب الفروسية الواحدة عن الأخرى .

ولو تأملنا مسرحيتي شو على ضوء العبارات المتقدمة ، لوجدنا هذه الأخيرة تقدم وصفا كافيا لنمط النقاش في كل من المسرحيتين .

ففى : « الاستعداد للزواج » يقوم الأسقف بدور رئيس الحلقة الذي « يحترمه الجميع » كما يقول شو . فمن واجب الأسقف أن يقدم أجوبة الأسئلة العديدة التي يثيرها النقاش . والى جوار هذا تجده يقود النقاش طوال المسرحية أما المهرج فيقوم به كولنز ، الخضرى المضحك الذي يجيب في حكمه على بعض الأسئلة ، رغم تهريجه وفكاهاته .

وفي : « سوء زواج » نجد أن دور رئيس الحلقة يقوم به مستر تارليتون ، الرأسمالى . ان له نفس الوظيفة التي يؤديها الأسقف في « الاستعداد للزواج » . أما المهرج فهو بنتلى ، الذي يقدم لنا ، أو يريد له شو أن يقدم لنا ، جزءا هاما من الفكاهة في المسرحية . وفي « سوء زواج » يجمع شو بين التهريج وبين النقاش الجاد ، على نحو ما فعل بعد ذلك بعام في مسرحية « اندروكليس والأسد » ، وان كان المزج في المسرحية الأخيرة بين الهذر والجدي يتم على نحو أنضج وأكمل . ومما له مغزى في هذا الصدد ، ان مسرحية اندروكليس تظهر لنا سيركا على المسرح في الفصل الثانى . ومن جهة أخرى ، نجد أن التهريج في « سوء زواج » تقدمه إحدى شخصيات السيرك ، وهى البهلوانة لينا .

\*\*\*

لعل ما يظهر أوجه الخلاف الرئيسية بين ابسن وشو ، هو موقف الأخير من النقاش في الدراما ، ودعواه أن ذلك النقاش هو العنصر الذي أدخله ابسن على المسرح الحديث . ان أوجه هذا الخلاف لتكمن في عقلية كل من الكاتبين ومزاجه ، وبالتالي في نوع تجربته والوسائل التي يتخذها لترجمة هذه التجربة .

وحينما يشاء شو أن يعتقد أن أهم ما قدمه ابسن للمسرح الحديث هو النقاش ، فهو انما يعلق على شو أكثر مما يعلق على ابسن . ان الرجل

المحب للجدال في شئو لم يجد في ابسن الا جدالا ، والمصلح الاجتماعي في الكاتب الايرلندي ، رأى في مسرحيات النروييجي الكبير مشاكل اجتماعية. غير أن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة الكاملة . ان النقاش والمشاكل الاجتماعية موجودة في مسرح ابسن بالطبع ، وأية محاولة لتجاهلها أو الاقلال من قيمتها تنتج نفس الضرر الذي ينتجه المبالغة في أهميتها . غير ان ابسن لم يهتم بالمشاكل الاجتماعية والنقاش ، كهدف في حد ذاته . ان اهتمامه الرئيسي كان منصبا على مشاكل أخلاقية ومعنوية معينة تواجه الفرد في عالم ابسن . والمسرحيات تسجل انشغال الفرد بهذه المشاكل ، والأزمات التي تثيرها في نفسه ، والألم الممض الذي يصحب تلمس الفرد تلمسا أعمى حلا يخرج من اسار هذه الأزمات . وينطبق هذا القول على جميع مسرحيات ابسن ، ربما باستثناء « بيت الدمية » ، ولو أننا نجد حتى في هذه المسرحية ، أن المشكلة الأخلاقية تظهر للعيان من وراء الرداء الاجتماعي الذي ترتديه ، فابسن ، إذن ، ينظر الى مادته كأخلاقي وكفرد . وهو أيضا ينظر اليها كشاعر درامي .

وحتى في المرحلة الوسيطة من حياته المسرحية ، لم يتخل ابسن عن نظرة الشاعر الى الأمور ، كما تشهد بهذا مسرحية : « البطة البرية » ، والى حد ما : « الأشباح » . والنقاش بالنسبة لهذه النظرية الأخلاقية الشعرية أمر هام ، ولكنه ليس بالغ الأهمية . انه وسيلة لفحص وتحديد وتطوير الموقف الدرامي . هو نقاش درامي ، يتسق فنيا مع المسرحية التي تختويها ، ويهدف الى تبين حقيقة الشخصيات ، وبيئتها المحيطة ، وليس له هدف ، بعد هذا ، خارج عن هذا الغرض .

أما في شئو ، فالجال مختلف . ان شئو ينظر الى مادته نظرة المصلح الاشتراكي ، والكاتب النثري . وهو بكل تأكيد مفكر أخلاقي ، غير أن

الأخلاق بالنسبة له ليست الا وجها آخر للمشاكل الاجتماعية . انها ليست حقائق مطلقة يجب أن تقبلها كما هي ، بل يستطيع المفكر الاشتراكي أن يتعداها الى حقائق أعمق منها وأكبر .

والنقاش بالنسبة لهذه النظرة هو قوام الحياة . وهذا هو سبب الأهمية المتزايدة التي منحها شئو للنقاش ، حتى لقد جعل منه مسرحيات بأكملها . ولقد كانت نظرة شئو هذه مسئولة عن كتم أنفاس الشاعر فيه ، لأنها زودته مقدما بأجوبة للأسئلة التي ما كان ينبغي له أن يحصل عليها الا بعد نضال وتأمل كبيرين ، يشترك فيهما القلب مع العقل . فاذا ما حاول شئو أن يتخذ موقف الشاعر ، كما يفعل في : « بيت القلوب المحطمة » ، فالنتيجة غير مرضية الى حد غريب . ان التجربة الرئيسية في المسرحية ، وهي تحطم قلوب جميع الشخصيات ، وانهيار عالمها ، لا ينقلها اليها المؤلف بنجاح . ان حوادث خيبة الأمل التي تصيب تلك الشخصيات لا تنظمها وحدة فنية واحدة تضمن للمؤلف أن يقتنع بها متفرجوه ، وأن يمنحوها عطفهم . والرموز الكثيرة المختلفة التي يستخدمها الكاتب ليس بينها تلك الصلات الوثيقة التي تجدها في « البطة البرية » ، كما أن معاني تلك الرموز مختارة ببعض التعسف ، في الأغلب الأعم . وباستثناء شئو توفّر نفسه ، نجد أن الشخصيات لا تترك أثرا قويا في نفوسنا . ان المنتج الذي ينتجه شئو في هذه المسرحية غير طبيعي بالنسبة له ، وغير يسير عليه أن يكتب فيه .

وفي الناحية الايجابية لأثر ابسن على شئو ، نجد مكاسب كثيرة . لقد تعلم شئو من النروييجي الكبير كيف يكسو مشكلاته اللحم ويجري فيها الدماء ، وكيف يقدمها لنا على شكل شخصيات ومواقف ، وكيف يختار الحيل الفنية التي تضمن له التعبير عن أفكاره . وهذه النقاط كلها سندرسها في فصل مستقل ، حيث نبحث في أثر الأبنسية على فن شئو .

## الفصل الرابع

### مسرحيات جيلبرت والأوبرا كوميك

كتب توماس . ه . ديكنسون يقول : « ان الدين الذي يدين به و . س . جيلبرت <sup>(١)</sup> المسرح ، لا يمكن تقديره الا اذا تبينا المضمون الجاد لفكاهته ( أى فكاهة جيلبرت ) .. اننا لو نظرنا الى جيلبرت النظرة التى يستحقها ، لوجدناه كاتباً جاداً ، ولتبيننا أن النبع الذى يصدر عنه هو نبع الرشاقة وحضارة المدينة ، وليس نبع الفكاهة <sup>(٢)</sup> » . ويقول بروفيسور الأردايس نيكول : « ان الشعور بالأعياء والملل من العالم ، الذى يثيره بلانشيه <sup>(٣)</sup> فى ج . هاميلتون رينولدز ) .. يتضاعف ألف مرة فى جيلبرت . ان ثمة حزناً خفياً يميز أكثر مشاهدة فكاهة ، وتصويراته الشهيرة للمجتمع المقلوب رأساً على عقب تنبع أساساً عن تقززه مما يراه حوله من أشياء . ان حمى الاندفاع والتزاحم التى تصيب البشر تبهظ احساساته الى درجة فادحة ، وفى الوقت الذى لا بد لنا فيه من الاعتراف بأن التقاليد

(١) و . س . جيلبرت ( ١٨٣٦ - ١٩١١ ) أحد كتاب المسرح المرموقين على عهد الملكة فيكتوريا . اسلوبه رشيق ، عذب الفكاهة ، أنيق الفكرة . يذكر الآن أساساً من أجل ادبراته الخفيفة التى وضع موسيقاها زميله الموسيقار ساليفان ، والتى لاتزال تمثل الى اليوم .

(٢) The Contemporary Drama of England, p. 86.

(٣) جيمز روبينسون بلانشيه ( ١٧٩٦ - ١٨٨٠ ) كاتب مسرحى عنى بالميلودراما والبيرلبيك والبانوتوميم .

المتزمة للمعهد الفيكتوري قد حرمتها المجال الواسع والحرية الكبيرة التى ظفر بها اريستوقانيز ، فليس ثمة شك فى أنه نجح فى أن يخلق عالماً فكاهياً خاصة به ، يمكن أن يقارن الى حد ما بعالم السيد الاغريقى <sup>(١)</sup> .

على أن جيلبرت لم يكن كاتباً جاداً فى جوهره ، وحسب ، بل انه كان واعياً أيضاً بجدية نظريته وهدفه ، وقد حاول طوال حياته الفنية أن يعطى أفكاره ونظريته العامة للأمور التعبير الفنى المناسب . فبعد فترة ابتدائية كان فيها ، فى أساسه ، مقلداً لغيره من كتاب المسرح ، نراه يعرض عن الدراما الشعرية ، ويتجه الى كتابة سلسلة من المسرحيات النثرية ، فخطا بهذا خطوة قربته من طريقة التعبير التى وصل بها فيما بعد الى حد الكمال فى ادبراته . ففى مسرحيات : « عاشقان » و « توم كوب » و « الخطبة » نجده يهاجم الحب الرومانتى والمسرح ، وادعاءات الفنانين ، والأطباء ، وجنود الجيش ، وكل ما يدخل فى نطاق نظريته الباردة المجردة . وفى هذه المسرحيات أيضاً يضع جيلبرت أسس تكنيكه الخاص وهى : العالم المقلوب رأساً على عقب ، « واللامنطقية المنطقية » فى قصصه المسرحية ، وسلخ الشخصيات سلخاً أخلاقياً ، والكشف عن الطبيعة البشرية كشفاً يبلغ من المرارة ما يجعله فضحاً لا كشفاً ، كل هذا مغلفاً بغلاف معدنى صلد من الضحك . ومن هذه النقطة فى حياته المسرحية ، فصاعداً ، تأخذ أهمية جيلبرت تتزايد باضطراد ، وذلك من وجهة نظر من يدرس تكنيك شو . ففى المسرحيات الثلاثة التى تقدم ذكرها ، يتخذ جيلبرت لنفسه كثيراً من الخصائص الفنية التى تبناها شو فيما بعد . ففى « عاشقان » ، نجد مثلاً من أمثلة التصميم الذى لا ينتهقر على كشف الحب الرومانتى وتحديه

(١) المسرح العالمى . سبق ذكره ، صفحتا ٤٦٤ - ٤٦٥ .

ولو أدى هذا الى كراهية الجمهور للكاتب . وفي « توم كوب » نجد الكوميديا الهزلية التي لا تلبث أن تنقلب الى محاكاة ساخرة للأشياء عامة . كذلك نجد القصة المسرحية الجريئة في هذرها ، والشخصيات المغرمة بالادعاء . وفي « الخطبة » نجد شخصيتين مألوفتين في مسرح شو ، وهما شخصية البطل القاسى الذى لا ضمير له ، ويمثلها في هذه المسرحية تشيفيوت هيل ، وشخصية البطلة الواثقة من نفسها ، التي تخطط لحياتها حتى أدق التفاصيل . ويمثلها هنا ماتيلدا .

ويلي هذه المسرحيات الثلاث مجموعة أخرى يعود فيها جيلبرت الى الدراما الشعرية . وأهم مسرحيات هذه المجموعة ، من وجهة نظر البحث الحالى ، هى مسرحية « قصر الحقيقة » التي وجد فيها شو صيغة فنية تناسبه ، والتي وحدث ما بين هجماته المتفرقة وجعلت من هذه الهجمات طريقة بذاتها هى طريقة نقد المفارقات . وفي هذه المسرحية ، يقل غضب جيلبرت ومرارته ، ويزداد احساسه بالاعياء واليأس ، وذلك بالقياس الى المجموعة السابقة من المسرحيات . ان جيلبرت يقترب هنا ، شيئا فشيئا ، من الراحة المستسلمة والشجن العذب اللذين ، نجدهما في الأوبرات : وفي نفس الوقت ، نجده يفعل كل ما يجعله — تكتيكيا — بالغ الأهمية بالنسبة لشو . فالى جانب الصيغة الفنية التي يستخدمها ، نراه في هذه المجموعة من المسرحيات مشغولا انشغالا حقيقيا بتقييم الحياة .

على أن جيلبرت يجد في الأوبرا وحدها وسيطه الفنى الحق . ففي هذا اللون الفنى ينجح الكاتب فى الملاءمة بين الشكل ، والاتجاه النفسى ، والنظرة الفكرية ، انه هنا ينتقد دون أن يصبح كريها . وهو يفعل ما يفعله شو فيما بعد ، اذ ينسج قصصه من مواد عادية جدا ، لا يلبث أن يصفى عليها صفات من صنع الخيال . ومن الناحية الفنية ، يبلغ أثره على شو

نهايته القصوى . ففي الأوبرات ينتج جيلبرت الاكسترافا<sup>(١)</sup> جانزا السياسية وينأى « بقصر الحقيقة » الذى ابتكره الى جزر قاصية ، وينتقد ما ينتقده على أساس من الحياة المعاصرة فى انجلترا ، وهذه كلها عناصر تكتيكية وضع شو عليها اليد فى كثير من الحرص ، وجعلها جزءا لا يتجزء من أسلوبه الفنى ، كما ستظهر الصفحات التالية .

يتحدث ويليم ايوفين عن اثر جيلبرت على شو فيقول : « قال شو ذات مرة أنه تأمل نكات و . س . جيلبرت بكثير من الجدية » . وقال لهندرسون ، « ان معظم الأفكار الثورية كانت فى البداية نكاتا . وان أفكار جيلبرت لم تتعد هذه المرحلة ( مرحلة النكات ) »<sup>(٢)</sup> ، وفى مكان آخر<sup>(٣)</sup> يشير ايرفين الى الشعبية الكبيرة التي كان يتمتع بها جيلبرت ، وزميله الموسيقار ساليقان فى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضى فى انجلترا ويقرر أن شو ، بسبب هذه الشعبية ، كان غالبا ما يسخر من هذين الفنانين ولكنه ، رغم هذا ، قد تأثر بهما تأثيرا عميقا .

والحقيقة ان دين شو لجيلبرت دين عظيم . لقد كتب شو بعضا من مسرحياته بطريقة تسلكها فى عداد الأوبرا كوميك على الأسلوب الجيلبرتى . وهو الى هذا قد تبنى عنصرين هامين من عناصر الأسلوب الدرامى الخاص بجيلبرت الا وهما عنصرا ( الحكاية الخرافية ) والاكسترا فاجنزا . والعنصر الأول نجده ممثلا أتم تمثيل فى مسرحيتي : « الانسان والسلاح »

(١) الاكسترا فاجنزا ، لون من التأليف الموسيقى المسرحى الخفيف يغلب عليه الأغراق فى الخيال ، سواء فى القصة أو فى العرض ، وكثيرا ما يشبه البيرلسك .

(٢) سبق ذكر المصدر . ص ١٦٥ .

(٣) نفس المصدر . ص ١٢٧ .

و « بيجماليون » والثاني يمثل في « عربة التفاح » التي يسميها شو بحق « اكستراكتا جزا سياسية ». وستظهر الصفحات التالية كيف ان شو حاول في « عربة التفاح » أن يقوم بتبرين تطبيقى كامل يستخدم فيه الدروس التي استوعبها من جيلبرت . فالأفكار الكوميدية والمواقف والشكل والقصة المسرحية بل وحتى الشخصيات الرئيسية في « عربة التفاح » . منتزعة انتزاعا من مسرحية جيلبرت المسماة : « يوتوبيا - شركة محدودة الأسهم » . وترتبط بالحكاية الخرافية حيلة فنية أخرى يستخدمها جيلبرت ، وهي التي جرت العادة على تسميتها بحيلة : « قصر الحقيقة » . فعن طريق هذه الحيلة يصور لنا جيلبرت مكانا له صفات سحرية خاصة يدفع بشخصياته اليه ، حيث يكشف القناع عنهم ، الواحد بعد الآخر ، حتى ينفقوا جميعا أمامنا في عرى أخلاقي تام . وقد استخدم شو هذه الحيلة أيضا ، ليس فقط في مسرحية « الانسان والسلاح » حيث نجد هذا الاستخدام واضحا تماما ، بل وفي مسرحيات مثل « سوء زواج » و « بيت القلوب المحطمة » . وأخيرا اقترض شو بعضا من أفكار جيلبرت الكوميدية ، وبعضا من مواقفه كما يظهر تحليل مسرحيات : « الانسان والسلاح » و « عودة كابتن براسبوند للايمان » و « بيجماليون » .

ولنبدا بتحليل أسلوب الأوبرا كوميك ، الذي استخدمه شو في بعض مسرحياته ، ناسجا في هذا على منوال جيلبرت . في كل من عودة كابتن براسبوند للايمان و « الانسان والسوبرمان » نجد موضوعا جادا قد عالجه المؤلف على طريقة الأوبرا كوميك . وفي كلا المسرحيتين يكون احساسنا بوجود الأوبرا كوميك على أشده في أجزاء بعينها من المسرحيتين تقرب كثيرا من هذا اللون المسرحي الغنائي في الشكل والروح . ففي « عودة كابتن براسبوند للايمان » نجد الأوبرا كوميك بصفة

خاصة في الفصلين الثاني والثالث ولو أنه منتشر في المسرحية بصفة عامة . والى القارئ مقتظا من الفصل الثاني من هذه المسرحية . ( هذا هو القاضى سير هاوراد هالام قد أغراه براسبوند على دخول قصر أحد المغاربة ، حيث وقع في الأسر . ويرسل القرصان براسبوند الى الشيخ سيدى العاصف ليتسلم سير هاوراد . ومعنى هذا في الواقع الموت المحقق لهذا الأخير فهو في نظر الشيخ كافر يجب قتله . ولا يمضى وقت طويل حتى يأتى الشيخ . وهنا ينتظم رجال براسبوند في مجموعة خلف قائدهم براسبوند ، ويلتف رجال الشيخ حوله في مجموعة أخرى . ونلاحظ أن لكل مجموعة قائدا وتابعا للقائد ، هما في حالة المغاربة : سيدى العاصف وعثمان ، وفي حالة الأجانب براسبوند ودرينكووتر . وهذا التنظيم الهندسى ، الى جوار تنوع الشخصيات وتعدد ألوان الملابس ، يوحى ايحاء قويا بالأوبرا . ثم يبدأ الحوار على هذه الطريقة المشابهة للكورس : عثمان ( مشيرا الى سير هوارد ) هذا هو القاضى الكافر .. وهذا ( مشيرا الى براسبوند ) هو براسبوند ، القبطان الأفرنجى ، وخادم سيدى . وهنا ينضم اليه الكورس الآخر هكذا : ( درينكووتر يدل براسبوند على الشيخ وعلى عثمان ) . هذا أمير المؤمنين . ووزير عثمان .

ثم يتلقف قائدا الكورس موضوع الغناء على النحو التالى :

سيدى : أين المرأة ؟

عثمان : التي لا تخجل ليست هنا .

براسبوند : سيدى العاصف ، يا من ينحدر من بيت الرسول ، مرحبا بك .

وتبلغ الأبهة الجوفاء في هذا المشهد ذروتها حينما يقول ريدبرووك :

ريدبرووك : لا حولة ولا قوة الا بالله ، المجيد ، المتعال !



ويعقب هذه الذروة ، التجاوز الجيلبرتي المؤلف :

براسبوند : ( في حديث جانبي مع ريدبروك ) أين عثرت على هذا الكلام ؟

ريدبروك : ( جانبيا ، لبراسبوند ) ألف ليلة وليلة . ترجمة كابتن بيرتون — استعرت نسخة من مكتبة نادى حزب الأحرار الوطنى .

وهنا نلاحظ أن عبارة « ألف ليلة وليلة » تقدم لنا مفتاحا لفهم هذا المنظر ، بل وللمسرحية بأكملها . انها حكاية أخلاقية ، يرويها مؤلفها داخل اطار من الفخامة الشرقية .

ثم تدخل « البطلة » فتستحوز من توها على اهتمام الشيخ الذى يقع في غرامها بالطريقة المألوفة في الحكايات . وتلى ذلك مفارقة مضحكة حين تجيى السيدة الانجليزية الشيخ الشرقى الوقور بطريقة خالية من المراسم : ليدى سيسلى : ( تمد له يدها ) سيدى العاصف ، أليس كذلك ؟ كيف حالك ؟

عثمان : ( شاعرا بالعار ) يا امرأة : لا تلمسى نسل الرسول .

وهنا تحدث مفارقة مضحكة أخرى ، اذ تترجم ليدى سيسلى التقاليد الشرقية الى أفكارها الغربية الخاصة فتقول :

أوه .. فهمت اننى الآن بازاء استقبال ملكى . حسن جدا .

( تركز بالتحية المألوفة في الاستقبالات الملكية ) .

ويترجم ريدبروك التقاليد الغربية الى الشيخ الشرقى ، في مفارقة مضحكة أخرى مشابهة للأولى فيقول :

« سيدى العاصف : هذه سيدة شيخة عظيمة الجاه في بلاد الفرنجة . انها تقابل الملوك سافرة . والأمراء فقط هم من يسمح لهم بأن يلمسوا يدها » .

وهنا تتقدم ليدى سيسلى بفكرة هى خليط غريب بين الشرق والغرب اذ تقول :

بالله عليك يا سيدى العاصف ، كن شيخا لطيفا ظريفا وأقبل مصافحتنى . ويصافحها الشيخ في خجل ، ثم يتقدم قائدا الكورس للعمل . يسأل الشيخ عن هالام ويطلب تسليمه اليه ، فيعجز براسبوند عن تقديمه . وفيما يلى ذلك من نقاش ، يتقدم الشيخ باقتراح ، تتبين منه أنه ، بالرغم مما يذهب اليه عثمان ، لا يوجد ما يدعو الشيخ ، قريب الرسول ، الى أن يعرض عن سيدة انجليزية جميلة بدعوى انها لا تستاهل أن يسبغ عليها عواطفه . انه على العكس ، يرحب بأن يأخذها عوضا عن هالام . وتقبل ليدى سيسلى هذا العرض ، وسط ضجيج واحتجاج من أصحابها ومؤيديها . ويكون النقاش الحامى لا يزال دائرا حين يحدث شئ جديد يلفت الأنظار . ان كبير القضاة ، مولاي عثمان ، رئيس سيدى العاصف ، يدخل المسرح في غضب شديد ، ويضع أنف سيدى العاصف في الرغام ، بأن ينهال عليه بالضرب الشديد . وبعد هذا تسير ليدى سيسلى وسير هالم تحت حماية كبير القضاة الى حيث يجدون أمنا وسلاما ، ويساق كابتن براسبوند ورجاله الى السجن مقبوضا عليهم . وينهى كبير القضاة الى الموجودين ان سفينة حربية أمريكية قد وصلت الى الميناء وأن قبطانها قد طلب الأمان لليدى سيسلى وهالام .

وفي الفصل الثالث ، يواصل شو هذا العلاج الاوبراتى ، فرى براسبوند ورجاله يقدمون للمحاكمة أمام محكمة عسكرية أمريكية ، فلا ينقذهم من العقاب الا أكاذيب ليدى سيسلى البيضاء . وما أن يترك القراصنة وشأنهم عقب الافراج عنهم ، حتى « يجن جنونهم . يضحكون ، ويرقصون ، ويعانقون بعضهم البعض ، ويخاضرون بعضهم في رقصة الفالس

دوتما رشاقة ، ويصافحون بعضهم ، المرة بعد المرة في شبه بكاء .. وينفخ مارزو صدره ، ويبرم شاربه القليل الشعر ، ويقف وقفة الخيلاء ، رافعا ذقنه الى أعلى ، متقدما بقدمه اليمنى الى الأمام ، محتقرا من حوله من البرابرة الانجليز عبيد العواطف .. وينفس ريده بردك عن فرحته بأن يتخذ سمت رئيس الحلقة في السيرك ، شاهرا سوطا وهميا ، يحفز به الآخرين على أن يضاعفوا من جهدهم . ويبلغ المشهد الذروة حين تلف النشوة درينكووتر ، فيحتقر كل مجهود مشترك ، يأخذ يرقص منفردا وكأنه درويش دوار ، فيقدم رقصة صاخبة تبلغ من الاعجاز حدا يجعل الآخرين يتوقفون تدريجا عن ألعيبيهم البطيئة ، لينظروا اليه » .

هنا ينتقل شو الى المركز تماما من روح الأوبرا كوميك . ان هذا المشهد الراقص هو نسخة موسعة من الرقصة المتوحشة التي يرقصها قراصنة بينزانس في ختام الفصل الأول من أوبرا جيلبرت المعروفة بهذا الاسم . وهكذا نجد أن شو في « عودة كاتين براسبوند للآيمان » ، لا يكتفى باستعارة الفكرة الكوميديّة الرئيسية ، كما سنوضح فيما بعد ، بل انه أيضا يستعير شكل الأوبرا كوميك وروحه في بعض المشاهد . والى جوار هذا ، يأخذ شو بعض شخصيات جيلبرت . ان مارزو ، القرصان الايطالى ، له نظير قريب الشبه به ، نجده في أوبرا « الأدعياء » لجيلبرت . ودرينكووتر ، السوقي الانجليزى ، له بعض الفكاهة ، والفروسية الزائفة ، والروح الانتهازية التى تميز النفر واليس ، فى أوبرا « ايولانت » ، وهو الجندى الذى يقرر أن يتزوج من ملكة الجنيات ويحتقر أى جندى بريطانى لا يضحي براحته لاقتاد سيدة فى ورطة !

وفى مسرحية « الانسان والسوبرمان » يزداد اقتراب شو من روح أوبرا كوميك لجيلبرت . ان الفصل الثالث بأكمله هو فى الواقع عمل جيلبرتى ،

طورته وأضافت اليه روح شو ، وان بقى الموقف الرئيسى فيه جيلبرتيا فى أساسه . ان قطاع طره سيرا نيقارا لهم نظراء فى قطاع الطرق الايطاليين فى أوبرا « الأدعياء » ، بل ان اللصوص الايطاليين ربما يكونون أيضا قد أوحوا الى شو بقطاع طرقة . وفى كلا العمليين المسرحيين تسود نفس روح المرح والمفارقة . وكلاهما يقرن بين عصابة اللصوص وبين المجتمع الذى ثار هؤلاء اللصوص ضده ، كوسيلة من وسائل نقد هذا المجتمع . ولكل من العصابتين ثار سخيف مع المجتمع الذى نشأ فيه . ففى جيلبرت يقول قطاع الطرق :

من خمسة قرون مضت

كان لأجدادنا جار قريب

أمه كان لها شقيق

حكم عليه ، لا ندرى كيف ،

بثلاثة أشهر مع الشغل .

ولهذا قررت العصابة أن تنتقم من الانسانية كلها لهذا الظلم الذى وقع عليها .

وفى مسرحية شو يصبح ماندوزا قاطع طريق لسبب واه مشابه . انه يفشل فى أن يكسب قلب فتاة وقع فى غرامها ، ولهذا يؤلف عصابته ، ليس بقصد السرقة ، فهذا فى رأيه عمل سوقى ، وانما لتحقيق قدر أكبر من المساواة ، عن طريق الأخذ من الغنى لاعطاء الفقير . وهكذا تتخفى كل من العصابتين وراء حجة تبدو عادلة فى الظاهر ، وترتكبان تحت ستارها حوادث السرقة . ويتخذ قطاع الطرق عند جيلبرت شعارا يقول : « بطولة بلا أخطار » وهذا الشعار « العاقل » نجد صدى له فيما يقول ماندوزا اذ يخاطب أفراد عصابته : « ان قاطع الطرق العادى .. ليس فيلسوفا . فان الحكمة العادية

تكفيه . وفي أعمالنا هذه تقنعنى وتكفينى نفس هذه الحكمة (١) .

هذا هو الموقف الرئيسى الذى يستعيره شو من جيلبرت ، ثم يطوره حتى يصبح هجاء رائعا للرأسمالية والاشتراكية معا . فى الحالتين يبدأ مشهد قطاع الطرق بنفس الطريقة — : زعيم العصابة يفتتح الاجتماع بخطاب يلقيه وسط مظاهر الحماس والترحيب . وبعد عبارات قليلة عن الشئون الخاصة لرجال العصابة ، ينتقل للصوص فى « الأدعياء » الى جدول الأعمال ، ونعلم أن مسافرا بريطانيا قد شوهد وهو يمر بخيام العصابة فى الصباح . أما فى « الانسان والسوبرمان » فرجال العصابة لا يناقشون شئونهم الخاصة وانما يبحثون مسائل عامة مثل الاشتراكية الديموقراطية ، والفوضوية والبورجوازية . ثم تشاهد سيارة قادمة ، وينزل منها مسافر بريطانى هو تانر . والى هنا تنتهى أوجه الشبه المباشر بين « الأدعياء » وبين « الانسان والسوبرمان » . ولكن الموقف الرئيسى فى كل منهما يظل مع هذا واحدا فى أساسه . ان جيلبرت يجعل قطاع الطرق يشربون نبيذا سحريا يحولهم الى دمي تسير بالزنبك ، وتتخذ أشكال رهبان وسمتى دوق ودوقة ، فيعقد بهذا علاقة بين اللصوص وبين المجتمع هى نفس العلاقة التى ينشئها شو بين لصوص سبيرا نيفادا وبين المجتمع انها نفس النكتة المزدوجة التى تقول ان المجتمع هو عصابة تقطع الطرق ، كما أن قطع الطريق هو مجرد واحد من ألوان النشاط الاجتماعى الذى تلقاه فى المجتمع .

والى هذا يضيف شو أن الاشتراكية ، مثلها فى هذا مثل الرأسمالية ، هى لصوصية منظمة ، أما الفرق بينهما فهو فى الشكل الذى يتخذه التنظيم

فى كل . فالرأسمالية تقوم على الملكية الخاصة ، والاشتراكية تشجع الملكية النقابية .

\*\*\*

قلنا منذ برهة أن شو هو فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » أقرب الى اوبراكوميك جيلبرت منه فى مسرحية : « عودة كابتن براسباوند للايمان » . ونضيف الآن أن الطريقة التى يبنى بها شو مشاهدته فى الانسان والسوبرمان « هى طريقة اوبراتية واضحة . والى جوار هذا يستخدم شو عنصرين من عناصر الاوبراكوميك وهما الشعر المزيف الفكاهى ، ثم الموسيقى .

ولنفحص الآن بناء الفصل الثالث من « الانسان والسوبرمان » .

يبدأ الفصل بمشهد قطاع الطرق ، ثم يتلاشى هذا المشهد فى مشهد الحلم الذى تدور حوادثه فى جهنم . وحينما ينتهى هذا المشهد الثانى ، نعود الى قطاع الطرق لنشهد الحوادث الأخيرة فى المسرحية ونلاحظ أن المؤلف يستخدم موسيقى موتزارت كوسيلة من وسائل النقل من مشهد الى آخر ، كما أن نفس هذه الموسيقى تستخدم للايحاء بما سوف يجرى من تحول جون تانر الى دون جوان . وهناك صلة أخرى بين المشاهد الثلاثة نجدها فى شخصى تانر وميندوزا ، اللذين يظهران فى مشهد الحلم بوصفهما : دون جوان والشيطان . وهكذا تكون المشاهد الثلاثة فيما بينها وحدة درامية كاملة ، يستخدم فيها شو حيلتين فئيتين من حيل جيلبرت : المضاهاة الفكاهية بين مهنة مهينة وبين مجتمع يؤمن بالاحترام وهى الحيلة التى نجدها فى المشهدين الأول والثالث ، ثم حيلة الحكاية الخرافية المندمجة فى حيلة قصر الحقيقة ، وهذه نجدها فى مشهد الحلم .

وتظهر طبيعة التخطيط الاوبراتى للمشهد الأول واضحة اذا اعتبرنا

مندوزا المعنى الأول في أوبرا ، بقامته الطويلة ، وشعره الأسود اللامع ، ولحيته المدية ، وعباءته السيالة ، وصوته الملىء ( يصفه شو بأنه خطيب محبوب ) وتخيّلنا أنه في هذا الأوبرا يعنى لحن الافتتاح . ثم سرعان ما ينضم إليه الفوضوى ، وتصبح الأغنية المنفردة أغنية ثنائية . ويلتحق باقى اللصوص بالأغنية على شكل كورس . ويستمر هذا النمط ساريا حتى يظهر المسافر الانجليزى : مندوزا يقود ، ومعه شخص آخر ينضم إليه بين الحين والحين ، ثم كورس من اللصوص يوافق مرة ويحى مرة ، ويصبح ثلاثة في احتجاج . وحينما يصل تانر ، يختفى الكورس ، وتصبح الأغنية ثلاثية تدور بين : تانر ومندوزا وستريكر ، وتستمر هذه الأغنية حتى بداية مشهد الحلم . وفى خلالها ، يلقي مندوزا شعره المزيف الفكاهى ، وهو شعر ان لم يكن فى براعة ولماحية شعر جيلبرت ، فان نفس الروح التى تهوى تعقب السخافات والتى تميز شعر جيلبرت : تشيع فى سطره . أما المشهد الثالث ، فهو جيلبرت فى الطريقة التى ينتهى بها . ان الجنود الأسبان ينصرفون ، ويتخلص منهم اللصوص بمجرد أن يقال لهم ان قطاع الطرق ورؤيسهم هم حرس تانر . ان السهولة التى يتقبل بها الجنود هذه الكذبة الصارخة بها بعض السخافة المتعمدة التى نجدها فى المنظر الأخير فى أوبرا « قرصان بينزانس » لجيلبرت . ففي هذا المنظر يلقي القراصنة سلاحهم ويستسلمون بمجرد أن يطلب اليهم ذلك باسم الملكة فيكتوريا . ومن جهة أخرى ، نجد كثيرا من المفارقات الجيلبرتية فى مشهدى شو الأول والثالث . هناك الفوضوى الذى يؤمن بالنظام ، والمسافر الذى يشى بنفسه عند خصومه ، ويترافع ضد نفسه ، والهابط فى السلم الاجتماعى ، الذى يلقي على من يفضلونه درسا فى قواعد السلوك .

\*\*\*

يقول بروفيسور ايفور ايفانز فى خلال استعراض لحالة المسرح البريطانى فى القرن التاسع عشر ان مسرحية « قصر الحقيقة » كان لها « تأثير درامى قوى .. وقد أصبحت النغمة السائدة فى عدد من مسرحيات شو الأولى مثل « الانسان والسلاح »<sup>(١)</sup> وبرز وليم ايوفين العلاقة بين هذا الجانب من جوانب كوميديا شو وبين أعمال جيلبرت الهجائية فيقول : « ان الانسان والسلاح » تشبه « ايولانت » فى انها .. احدى هذه الحكايات التى تطير بقارئها الى أرض خرافية يستطيع منها أن يرى عالم كل يوم فى صورة أكثر وضوحا (٢) » .

هذه اذن هى حيلة الحكاية الخرافية التى استعارها شو من جيلبرت واستخدمها فى عديد من مسرحياته ، ابتداء من المسرحيات الأولى حتى المسرحيات التى كتبها فى أواخر أيامه . ذلك أن تأثير هذه الحيلة لم يكن قط قاصرا على المسرحيات الأولى ، كما يظن ايفور ايفانز . اننا نجد حيلة « الحكاية الخرافية » ، مستخدمة مع بعض التغييرات ، فى « الانسان والسوبرمان » ، و « سوء زواج » و « بيت القلوب المحطمة » و « ساذج الجزر المفاجئة » .

فى مسرحية « قصر الحقيقة » ، يستخدم جيلبرت أسلوب المقارنة الساخرة بين العواطف والنوايا الحقيقية لشخصياته ، وبين تلك التى يعلنونها ويدعونها ، وذلك كوسيلة من وسائل هجاء هذه الشخصيات ، وهجاء المجتمع بصفة عامة . وتتركز الفكاهة فى هذه المسرحية فى أن الشخصيات تكشف بسذاجة عن أدق أفكارها الخبيثة ، ومع ذلك فهى غير واعية قط بما فى أفكارها هذه من أنانية وغرور وحقارة وقسوة . بل ان هذه

(١) A Short History of English Drama, p. 148.

(٢) سبق ذكره ، ص ١٧٠ .

الشخصيات لتعتقد أنها تعبر عن أسمى العواطف والأفكار . والنتيجة هي الانهيار التام لما تعتنقه من مثل ومعتقدات وما تسير عليه من تقاليد .

ويستخدم شو نفس هذه الحيلة الفنية . ان مسرحياته جميعا هي في الواقع لون من ألوان قصر الحقيقة ، فهو قد جعل لنفسه هدفا منذ البداية أن يكشف القناع عن الأصنام والكاذب . وما مسرحياته : « بيوت الأراميل » و « مهنة مسيز وارين » الا مثلان متقدمان من أمثلة « قصر الحقيقة » عنده . والمسرحية الأخيرة بصفة خاصة ، وهي « مهنة مسيز وارين » ، جيلبرتية بمعنى آخر . انها تستخدم حيلة القرائن بين مهنة مخجلة وبين المجتمع بنفس الطريقة التي تستخدم بها أوبرا « قرصان بينزانس » مهنة القرصنة : أى لنقد المجتمع وهجائه . والفارق بين الشكل الأول « لقصور الحقيقة » عند شو ، وقصور جيلبرت ( وكذلك قصور شو في المراحل اللاحقة لهذه المرحلة الأولى ) ، هي أن قصور شو الأولى بها من الغضب أكثر مما بها من الفكاهة . وكما يلاحظ ايرفين بحق : نجد أن مهنة مسيز وارين هي فن جيلبرت وقد تحول الى جد خالص (١) .

على أن شو ما لبث أن تعلم بالتجربة المرة أن الجد الخالص لن يجيب جماهير النظارة في فنه أو فكره ، وأن عليه أن يتخلى عن هذا الجد الذي يتمثل في مجلد « مسرحيات غير لطيفة » ، اذا كان يريد لنفسه قدرا من نجاح . وقد ترتب على هذا أن اتخذ شو خطوة أخرى نحو فن جيلبرت ، فأصبحت قصور الحقيقة عنده عالما مقلوبا رأسا على عقب ، ان يكن سخيفا فإن سخافته لذيدة ، وهو الى هذا حافل بألوان من الهجمات لا تتقيد بجهة معينة ، بل هي تنصرف الى كل الجهات .

(١) نفس المصدر . ص ١٦٥ .

كذلك غلف شو هجماته بغلاف حلو ، ودفع بثورته الى مجار تحية ، لا يراها الا أولئك الذين رزقوا من النقد ما يجعلهم يثيبنونها وراء البناء الفوقى المفتعل ، ذى الظلاء اللامع . وهذا هو ما نجده في « الانسان والسلاح » ، و « الانسان والسوبرمان » ، وهو أيضا روح جيلبرت الحقيقي .

في اللحظة التي يدخل فيها بلنتشيلي بيت يتكوف في مسرحية « الانسان والسلاح » يتحول هذا البيت الى قصر من قصور الحقيقة . ان بلنتشيلي يجلب معه نفس ذلك الأثر السحري الغريب الذي يجد سكان قصر الحقيقة عند جيلبرت أنفسهم عاجزين ازاءه عن أن يقولوا شيئا آخر غير الحقيقة . ان بلنتشيلي لا تمضى عليه الا دقائق في صحة راينا ، حتى يهز لها من القواعد ذلك العالم الخيالي الذي تعيش فيه . ولا يأتي الفصل الثالث من المسرحية الا وينهار ذلك العالم نهائيا ، اذ تضطر راينا الى اعلان حقيقة نفسها فتعترف بأنها مجرد دعوة كاذبة وصنم بلا قدمين : بلنتشيلي : حينما تتخذين لنفسك هذا الموقف النبيل وتحدثين بهذا الصوت الذي يبعث على النشوى ، أجدني أعجب بك ، غير اننى أجد من المستحيل على أن أصدق كلمة واحدة مما تقولين .

راينا : ( تشهق ) أنا ! أنا ! ! ! ( تشير الى نفسها في عدم تصديق كمن يقول : « أنا ، راينا يتكوف أكذب ! » يقابل نظرتها بصلاية . فجأة تجلس الى جواره وتضيف ، وقد تغيرت طريقته تغييرا كاملا من البطولة الى المودة الطفولية ) كيف اكتشفت أمرى ؟ (١) .

(١) الفصل الثالث .



ويلقى سير جوس أيضا نفس المصير : انه يدخل قصر الحقيقة الكامن في بيت بيتكوف ، وهو مرير نافذ الصبر ، ليس لأن مثله العليا قد انهازت ، بل لأن مواهبه لم تجد من يقدرها . هو الذي كسب لتوه معركة حربية مجيدة . ويقابل البطل الممرور راينا ، فيمتع الاثنان نفسيهما بالتظاهر بأنهما يعبدان الحب الأعلى المرتفع عن اللذات . ولا تكاد راينا تولى البطل ظهرها ، حتى يجد سير جوس نفسه يغازل لوكا ، الخادمة العالقة — في واقعيتها — بالأرض . وتتولى لوكا لقاء الضوء على حقيقة شخصية سير جوس فنراه يعترف — على الطريقة الجيلبرتية الحقة — بأن الحب الأسمى شيء متعب حقا وانه يفضل في الواقع صحبة الفتاة الواقعية المترنة لوكا ، ويجد في هذه الصحبة راحة وأمانا . وهنا تقول له الفتاة انه في حقيقة الأمر ينتمى إليها : « فهما يكون الطين الذي خلقت أنا منه ، فقد خلقت أنت أيضا من نفس الطين . أما هي ( أي راينا ) فانها كذابة ! وكل ما تأتبه من تصرفات سامية غش وخداع (١) » .

وقبل هذا تنهم لوكا كلا من سير جوس وراينا بأن كلا منهما يخدع الآخر : « اننى أعلم الفرق بين ما تتظاهران به أمام بعضكما من أحوال ، وبين الحقيقة (٢) » .

وينتهى الأمر بسير جوس الى أن يتعرف الى حقيقة نفسه ، ويعلن هذه الحقيقة : « اللعنة ! أوه ، يا للعة ! السخرية ، السخرية في كل مكان ! أفكارى جميعا تسخر منها أفعالى » . وهذا بالضبط هو ما يحدث لسكان قصر جيلبرت .

وأدل من هذا على وجود الأثر السحري في بيت بيتكوف ان بلنتشيلي ،

(١) الفصل الثانى .

(٢) الفصل الثانى .

الذى يصدر عنه هذا السحر ، لا ينجو منه بدوره . ففي النهاية يجد أنه لا مفر من أن يعترف بأنه ، رغما من أنه — على السطح — رجل عادى ، ذو أسلوب تجارى في معاملاته مع الناس ، فهو في الواقع ذو مزاج رومانتى لا علاج له :

« لقد هربت من بيتنا مرتين وأنا طفل . ودخلت الجيش بدلا من أن أشغل نفسى بعمل أبى ، وتسلفت شرفة هذا المنزل بينما الواجب يقضى على أى عاقل بأن يغوص في أقرب بدروم . وعدت الى هنا مرة أخرى بحجة ملفقة ، وكان جديرا بمن هو في سننى أن يكتفى بارسال السترة » .

ويؤكد سير جوس خيبة الأمل الواسعة النطاق هذه حين يقول ، وهو ملتذ بالمأزق الذى وقع فيه خصمه : « بلنتشيلي : لقد تحطم آخر معتقد لى . ان حكمتك أكذوبة كسائر الأشياء . ومالك من عقل يقل عما هو لى ، وهو قليل ! » .

وهذه النتيجة هى بالضبط ما وصل اليه سكان قصر الحقيقة في مسرحية جيلبرت :

فانور : قد تعلمنا الآن :

درسنا جديرا بأن يبقى لنا أثره حتى نموت .

رأينا كيف أن الاخلاص الزوجى

قد تقض مضاجعه غيرة لا داعى لها .

التميرا : وكيف أن الغيرة أحيانا يكون لها سبب .

كريزال : كيف ان زوارم — رائد الموسيقى الفخور .

لا يعرف نغماته الموسيقية ولا أذن له !

پالميس : وتعلمتم أن تشكوا في الحب الذى يعلنه

اناس يكسبون من ورائه الغنم الدينوى .

الوقوع في شباك براسياوند الغرامية ، ولا ينقذها من الاستسلام الا ظلفة مدفع .

على أن الكشف الذي يستحدثه قصر الحقيقة في شخصيات شو ليس قاصرا على الحب وحده . فأحيانا يأتي هذا الكشف نتيجة مقارنة أعم من هذا بين حقيقة قدرات البطل عند شو ، وبين ما يدعيه لنفسه من قدرات . هذا هو الملك ماجناس (عربة التفاح) ، رغم كلامه اللبق وتهديداته الذكية التي يستخدمها ببراعة ، يعجز عن القيام بأي عمل ايجابي . وعندما تنتهي المسرحية نجده لا يزال عند موقفه الأول — ملكا عاجزا ، أكبر همه في الكلام دون الحركة . انه يخشى أن يتخذ الخطوة الجريئة التي تحرضه اورينيثا على أن يخطوها . وبالمثل يجد رئيس الوزراء في مسرحية « على الصخور » ، انه ، حين يجد الجد ، أضعف من أن يتبنى آراءه السياسية بالفعل الى جوار القول . وبرو في مسرحية « ساذج الجزر المفاجئة » يفشل فشلا تاما في محاولته خلق الجنس المثالي عن طريق علم السلالات المحسنة . وحتى جيون ، ( القديسة جيون ) ، تجد وقت السلم أنها قائد غير كفء ويكون من نتيجة هذا النقص فيها أنها تضطر للتضحية بحياتها لتكفر عن هذا النقص .

الحقيقة اذن هي أن النمط الذي يسير عليه شو في مقارناته الساخرة هو أقرب الى جيلبرت مما يتصور الكثيرون ونحن نسلم طبعا بأن هذا النمط يسمح بقيام شخصية بارزة نستطيع أن نسميها البطل — أو المتحدث باسم شو . غير أنه مما يشهد بقدرات شو الفكاهية وبإخلاصه ، أنه يسمح للفنان في نفسه بأن يسخر من الداعية ، وذلك بأن يفضح نواقص الداعية ويعريها للناس .

ويبدو أن شو نفسه لم يكن واعيا بحقيقة أنه كان يسير على نمط

جيلبرت في المقارنات الساخرة . ففي خطاب أرسله الى هنري آرثر جونز ، الكاتب المسرحي المعاصر له ، يشكو شو قائلا : « أجد دائما كلما قرأت مسرحية عاطفية لي ، معالجة علاجا فكاهيا ذكيا على جمهور مختار بعناية ، أن النتيجة تكون رائعة . أما في المسرح .. فإن الشطار لا يحسون بالفارق بين ما هو واقعي وما هو مفتعل الا بحسبانه نوعا من الهجاء الجيلبرتي للمفتعل . انهم يقدرون الفكاهة بما فيه الكفاية ، ويحرصون على اظهار شطارتهم بأن يعلنوا للناس أنني داهية في فن الكتابة المتألقة التي لا تدين لمبدأ ما بالولاء .. وهكذا أتيت لي في « الانسان والسلاح » تجربة غريبة جعلت هذه المسرحية تلقى نجاحا مجنونا (١) . وفي رأى شو أن هذا الجنون راجع الى أن الجمهور كان يضحك من مسرحيته لغير الأسباب التي كان يريد المؤلف نفسه . ذلك أن شو كان يريد أن يصبح سير چوس هاملت آخر مغالجا علاجا كوميديا . غير أنه — كما حدث أكثر من مرة في دراما شو — فكر المؤلف في شيء ما — وكتب شيئا آخر مخالفا . لقد كان شو لا يزال يحس لفحة برد الاهمال الذي قوبلت به محاولاته الدرامية الأولى « مسرحيات غير لطيفة » ، لذلك نجده في « الانسان والسلاح » لا يكتفى بأن يقبل الشكل الفني الذي اضطنعه جيلبرت ، بل ووجهة نظره للأمور أيضا . ولم يفت نقاد شو الأول أن يفتنوا الى وجود ظاهرة « انعدام الايمان » المألوفة عند جيلبرت وراء الفكاهة المتألقة التي أضافها شو الى الشكل الجيلبرتي .

ومعنى هذا — ضمنا — أن شو ، في « الانسان والسلاح » يتقبل جيلبرت بقضه وقضيضه . والواقع أننا اذا أخرجنا من حسابنا ما جاء به شو

(١) The Life & Letters of Henry Arthur Jones by Doris Arthur Jones,

من زيادة في العلاج الفكري ومن زيادة في الحوار المتتابع المتناسك ، لوجدنا أن هذا هو واقع الأمر فعلا . ان المسرحية جيلبرتية حتى في أدق تفاصيلها . فلننظر إليها اذن نظرة أكثر تفحصا . ان أول ما نلاحظه أن قصة المسرحية وشخصياتها ، وخلفيتها ، كلها تنتمي الى عالم الخرافة : « الشاعر المحارب سير چوس » ، والأمير الساحر بلنتشيلي ، والملك والملكة : ميجور يتكوف وزوجته كاترين — كل هذه من شخصيات الحكايات . وبلغاريا التي يصورها شو في مسرحيته ليست هي بلغاريا الحقيقية في أواخر القرن التاسع عشر ، كما أن اليابان التي يصورها جيلبرت في « الميكادو » ليست اليابان التي عاصرها . ويتأكد عنصر الحكاية الخرافية بعدد من الارشادات المسرحية نجده في مواضع متعددة من المسرحية . هذا واحد من هذه الارشادات ، يشيع فيه ، بصفة خاصة ، روح العالم الخرافي : « تبدو ( راينا ) اذ ينظرون خلفهم ليروها ، على صورة ساحرة . فهي تلبس ثوبا تحيا من الحرير الأخضر الشاحب ، يدعمه ثوب خارجي من القماش السميك مطرز بالذهب . وعلى رأسها تاج شرقي رشيق مصنوع من خيوط ذهبية . يذهب سير چوس من فوره ليلقاها . تقف وقفة ملكية ، وتمد له يدها : يركع في فروسية على احدى ركبتيه ويقبل يدها (١) » . وهكذا تتبين بوضوح أن راينا تلعب دور الأميرة في الحكاية الخرافية ، وأن سير چوس هو الأمير العاشق .

وهناك جو من عدم المعقولة ، غريب ومضحك ، يلف الشخصيات الرئيسية . فالى جوار الايحاءات المتعددة الملحة بأن سير چوس هو انسان آلى ، نجد بلنتشيلي يشير اليه في احدى المناسبات قائلا : « لقد فعلها ( أى الهجوم على العدو ) كما لو كان مغنيا في أوبرا . انه شاب وسيم حقا ،

(١) الفصل الثاني .

عيناه متألقتان ، وشاربه يدع . لقد صاح صيحة الحرب وقام بهجته وكأنما هو دون كيشوت يهجم على طواحين الهواء (١) » . وليس من غرابة بعد هذا في أن « الانسان والسلاح » قد حولت الى أوبرا كوميك ناجح . أن شو نفسه قد عبد الطريق لهذا التحويل .

والشخصية الرئيسية الثالثة ، ليست أقل من سابقتها عدم معقولة . انها شخصية بلنتشيلي ، الجندي الذي يحشو جيوبه بقطع الشيكولاته ، بدلا من الذخيرة ، ويكي كالأطفال حينما يستبد به التعب . ان ايرفين يصفه بأنه « أمير في حكاية خرافية ، سيفه السحري هو أساليبه التجارية الناجحة » . ويبلغ نفاذ النظرة عند ايرفين حدا يجعله يتبين أن عنصر الحكاية الخرافية موجود في عديد من مسرحيات شو ، حيث « يغلف شو النقطة الرئيسية للمسرحية في غلاف من الحكاية الخرافية التي تحكى عن نجاح مادي ملموس (٢) » . ويضرب مثلا للأمراء الخرافيين في عالم شو المسرحي بلنتشيلي ، ونابليون ، وقيصر ، وليدى سيسلى واينفليت وحتى جاك تانار . ( وكان ينبغي له أن يقول فيما يخص الشخصية الأخيرة : وبالأخص جاك تانر ) .

وتظهر مقارنة « الانسان والسلاح » بمسرحية « قصر الحقيقة » وجود بعض نقاط الالتقاء ، مما يوحي باحتمال اقتراض شو من فن جيلبرت . ففي كلتا المسرحيتين هناك محب مختال صاخب ، سرعان ما تكشفه الحوادث فاذا هو أكذوبة . والأبوان في كل من المسرحيتين لهما ماض غرامى يحرصان على اخفائه عن بعضهما البعض . وفي مسرحية « الانسان والسلاح » نعلم بهذا السر حينما يسأل الخادم نيكولا الخادمة لوكا ، خلال محاضرة يلقيها

(١) الفصل الأول .

(٢) سبق ذكره . ص ١٧٢ .

عليها في فضائل السلوك السوى في أثناء الخدمة في البيوت : « أنتظنين اننى لا أعلم بعض الأسرار » اننى أعلم من أسرار السيدة ماتود لو ظل مخفيا ألف عام عن السيد . وأعلم من أسرار السيد ما لو أفصحت عنه للسيدة لظل الشجار بينهما قائما نصف عام » . وهنا تجدر الملاحظة بأن موضوع الأخلاق في الحب والزواج موضوع أثير لدى جيلبرت ، لأنه يعطيه فرصة طيبة لاستحداث مقارنات ذكية عديمة الايمان ، بين الحقائق والادعاءات . ومن جهة أخرى ، نجد أن عملية كشف بلنتستشيلي واطهار حقيقة الرومانسية للناس ، تأتي كمفاجأة حرص المؤلف على أن يخفيها عن النظارة حتى النهاية . وهى في هذا تتساوى مع المفاجأة التى تنجم عن كشف الستار عن الحقيقة ليدى ميرزا في مسرحية جيلبرت ، وهى السيدة التى يقول عنها وليم آرثر : « ان سقوطها هو لمسة مسرحية بالغة التأثير (١) » .

والواقع أن انهيار هاتين الشخصيتين في مسرحيتى شو وجيلبرت أمر مهم من الناحية الدرامية ، لأنه يؤكد الطبيعة الخيالية للقصة والشخصيات . كما أن هذا الانهيار يدعم فينا الشعور بأن ما نشاهده ليس واقع الحياة ، بل هو يجرى في أرض خرافية ، لا يسلم أحد فيها من الأعياب الجنيات . وفى هذه المسرحية أيضا ، يفيد شو من حيلة فنية أثيرة عند جيلبرت ، ألا وهى استخدام « الأرض الخرافية » نكأة للهجوم على انجلترا . ان هذه الحيلة مستخدمة في عديد من أوبرات جيلبرت ، وبخاصة في أوبرا : « يتوبيا ، شركة محدودة الأسهم » . حيث يستعمل المؤلف جزر البحر الجنوبي كوسيلة مقارنة ببريطانيا . غير أن استخدام شو لهذه الحيلة في مسرحية : « الانسان والسلاح » انما هو محدود وعارض . يقول بيتكوف لزوجته في هذه المسرحية : « ان كل هذا الاغتسال لا يمكن أن يكون مفيدا

(١) English Dramatists of Today, p. 164.

للصحة .. انه داء تسرب اليينا من الانجليز : ان مناخهم يجعلهم من القذارة بحيث يضطرون الى الاغتسال دائما » . وهذا بالطبع قد ينصرف معظمه الى البلغاريين ، وليس الى الانجليز . ومع هذا فهو يمثل استخداما بدائيا لحيلة جيلبرتية ، اذ أنه ينشئ نوعا من العلاقة بين بلغاريا وانجلترا . ولقد تطور هذا الاستخدام في المسرحيات التى تلت « الانسان والسلاح » ، ففي مسرحيتى « عربة التفاح » و « ساذج الجزر المفاجئة » ، وهما جيلبرتيتان حقا وصدقا ، نجد العلاقة بين الأرض الخرافية وبين بريطانيا أقوى وأكثر نقدا ، مما سيأتى تفصيله بعد حين .

\*\*\*

في منظر الجحيم ، يقول دون جوان للشيطان ، وهو يسخر من اتهامه له بأنه وقع بالنسبة لأصدقائه : « ولماذا يتحتم على أن أكون مؤدبا بالنسبة لهم أو لك ؟ في قصر الأكاذيب هذا ، لن يضرك أن أقول الحقيقة مرة أو مرتين (١) » .

أخيرا هذا هو شو ، يعبر صراحة عن انشغاله بحيلة قصر الحقيقة . ان الجحيم هو في رأيه قصر الأكاذيب ، يكشف فيه دون جوان الحقيقة . انه — بالمعنى الجيلبرتى — قصر الحقيقة تظهر فيه الحقائق — رغم أنف الأكاذيب .

ويشبه قصر الأكاذيب الذى ابتدعه شو قصر الحقيقة عند جيلبرت في أن كليهما تقيض مباشر للعالم الذى نعرفه . انه أرض الأحلام ، حيث تأول الأشياء بنقائضها . الناس هنا يدخلون الجنة ، أو يحشرون في النار لعكس الأسباب المألوفة . ان الجحيم هو قصر المملكات ، وليس مكانا للألم والعذاب . وبينما نجد عالم مندوزا مجرد محاكاة ساخرة للعالم الحقيقى ، نجد في

(١) صفحة ١٢٤ من المسرحية .

قصر الأكاذيب انكارا تاما لهذا العالم . ان الجريمة النكابية التي يلتفت حولها مندوزا وعصابته تعترف — في القليل — بالأساس الاقتصادي للعالم الواقعي ، ثم تزوح تسخر منه . أما جهنم شو فتتكر هذا العالم من أساسه ، وتقول ان علم السلالات البشرية المحسنة هو الذي سيصنع مستقبل الانسان ، وليس علم الاقتصاد .

وفي منظر الجحيم ، يحضر شو لنفسه في أرض الخيال مخبأ متزايد العمق .. ان هذا المنظر يمثل في وقت واحد عالم الخرافة وعالم الأحلام . انه أرض خرافية تحولت بفعل ساحر الى أرض المتناقضات ، الأمير القاتن في هذه الأرض يدير ظهره للأميرة الجميلة ، وروح الشر ، ممثلة في الشيطان ، توصم بالشر لأنها لا تعدو أن تكون روح سيد في منتصف العمر ، ناجح في المجتمع ، معترف بتقاليد وقيمه ، لا يفكر قط في الثورة عليه أو حتى في انتقاده .

وكما يحدث في قصر الحقيقة دائما ، تخرج كل الشخصيات في مشهد الجحيم ، وقد زالت عنها أوهامها بطريقة أو بأخرى . هناك ، أولا ، وقبل كل شيء ، « دون جوان » الذي يكتشف أن هدفه الأسمى الذي يجتهد في طلبه ليس اللذة الجنسية ، بل هو عالم من التأمل أبدى لا ينتهي . وهو لهذا يدير ظهره للجحيم متقززا . ويعتبر الشيطان ترك دون جوان للجحيم هزيمة سياسية . ويجد أنه قد « فشل دائما في أن يبقى عبداً الحياة هؤلاء الى جواره » . لقد ذهب رامبرانت ونيثشه من قبل . وأهم من هذا أن الشيطان يصاب بخيبة أمل في الجنس البشري كله ، فحينما تقول له دون أنا : « انك تتربع على عرش قلوبهم ! يرد عليها في مرارة : « أنت تجامليني ، يا ستيورا . غير انك مخطئة . صحيح ان العالم لا يستطيع أن يعيش بدوني ، ولكن الناس قلما ينسبون الى الفضل في بقائه : ان العالم يشك في ويكرهني من

فؤاده » . ومعنى هذا — باختصار — أن الشيطان يعتبر نفسه قائدا سياسيا فاشلا .

وتحس دون أنا بدورها انها خدعت في سنوات عديدة من التعبد والندم قضتها على الأرض . لقد كان في مأمولها أن تكفر عن خطاياها بالندم ، فتكسب لنفسها بهذا مكانا في الجنة . ولكن ، هاهي ذى تدخل النار . وليس هذا فقط . ان دون جوان يفر من مخالبتها الإثوية ، في نهاية المشهد ، ويقول لها صراحة ان طريقه في الحياة يخالف طريقها . وتكتشف دون أنا ان السوبرمان ، حلمها الذي تتطلع اليه ، لم يخلق بعد . وهنا يضيف التمثال قائلا : « ولن يخلق قط ، فيما يبدو » .

وحتى التمثال ، يكتشف هو الآخر اكتشافا مضحكا ، وهو أنه يكره القداسة التي يعيش فيها ، وأن النار مكان أكثر ملاءمة له من الجنة .

وهكذا نجد أن مشهد الجحيم في « الانسان والسوبرمان » يتسم بكل السمات الأساسية التي نجدها في حيلة قصر الحقيقة . غير أننا نحس أن شيئا من التغيير قد بدأ يدخل على استعمالات شو لهذه الحيلة . في « الانسان والسوبرمان » نحس أن نعمة واضحة من نعمات الحزن والغضب قد بدأت تتردد في أنحاء القصر . وفي « الانسان والسلاح » ، كان هذا الغضب الفاضل مدفونا في أعماق المسرحية ، ولم يسمح له المؤلف بأن يظهر الا في شكل براعة لفظية وفكرية قد خلت من كل ايمان . ولكن هذا المزاج من الغضب والأسى يأخذ في التعاضل شيئا فشيئا في المسرحيات التالية . في « كانديدا » ، وفي « تلميذ الشيطان » وفي « قيصر وكنيوباترا » ، تنتهي المسرحية على نعمة حزينة تبيينها رغم الراحة التي تنشرها نهاية هي في الواقع سعيدة على السطح فقط ، ان موريل يحتفظ بزوجه ، ليس لأن قدراته تيسر له هذا الاحتفاظ ، بل لأنه يتصادف أن زوجته تحبه . ويتبين تلميذ الشيطان في آخر المسرحية أنه قائد عاجز بدرجة محزنة . ويبحر قيصر



من الاسكندرية في نهاية المسرحية الى حيث يلقي حتفه ، رغم كل الطيبة والحكمة اللتين يخلعهما شو عليه . غير أن الحزن في مسرحيات شو لا يعدو أن يكون — حتى الآن — حزنا عارضا . في مشهد الجحيم وحده يصبح هذا الحزن موضوعا مساويا في الأهمية لتفاؤل دون جوان . وفي الوقت نفسه ، يسمح شو لتشاؤم الشيطان بأن يعبر عن نفسه تعبيرا قويا ، ثم يوجد بينه وبين تفاؤل دون جوان توازنا مهددا بالانهيار في كل لحظة . بل ان المؤلف يوحى لنا بأن جانب التفاؤل ، اذا كان مقدر له أن يفوز يوما ما ، فلن يكون هذا الفوز بسبب فرص معقولة للنجاح توجد أمامه ، بل لأن ثمة اناسا يؤمنون بهذا النجاح ويتعلقون به . ان هجر دون جوان للجحيم هو عمل ينم عن اليأس ، أكثر ما يدل على تفاؤل ، أو توقع لخير يأتي في قابل الأيام . وحينما يدافع الشيطان عن الملذات ويقول انها أفضل من تجارب عقيمة وتضحيات لا داعي لها يبذلها المعنيون بتقدم الجنس البشري ثم يكون مصيرها الفشل المحتوم ، يرد عليه دون جوان الرد الضعيف التالي : « على الأقل ، لن يصيبني اذ ذاك الملل » . أما دونا أنا فهي تصرخ صرخة الشجن حينما يقال لها ان حلمها بالسوبرمان لم يتحقق بعد ، وتصيح : « لم يخلق بعد ! اذن فرسالتني لم تتم . ( ترسم على نفسها علامة الصليب في تقوى ) . انى أومن بالحياة الآتية . ( تصرخ للكون بأسره ) . أبا ! أريد أبا للسوبرمان ! » .

وفي كلتا الحالتين ، حالة دون جوان وحالة دونا أنا ، تتبين بوضوح أن التفاؤل ألبادى للعيان مصدره جهد كبير تبذله الشخصية لأنها تريد التفاؤل وتتعلق به ، بينما أن المستقبل أمامها مغبر ، معتم لا يكاد يتبينه الخيال ، دع عنك أن يحسب العقل حسابه .

\*\*\*

يقول وليم ايرفين : ان الفترة بين مسرحيتي : « الانسان والسوبرمان » و « الميجور باربارا » تمثل عند شو دورة كاملة .

ففي « الانسان والسوبرمان » ، يهرب شو من مغزى الوقائع المعاصرة الى التأكيد بأن الفكر — في المدى الأبعد — هو الذي يحكم التاريخ . وفي « ميجور باربارا » نراه يخرج من جعبته الوقائع المعاصرة مرة أخرى ويؤكد أنها لا بد مؤدية الى يوتوبيا ماركسية <sup>(١)</sup> . وفي « بيت القلوب المحطمة » يهتز هذا الايمان باليوتوبيا من القواعد . ففي هذه المسرحية يصبح قصر الحقيقة قصرا للحقيقة المفزعة ، ألا وهي ان سكان بيت شو توفّر يواجهون جميعا مصيرا محتوما ، بل وأكثر من هذا أن ملايين مثلهم في بريطانيا وأوروبا كلها يواجهون نفس المصير .

وواضح أن في بيت كابتن شو توفّر كل الخصائص الرئيسية لقصر الحقيقة . انه — كقصر جيلبرت — مفتوح للجميع . يقول راندال « ليس على الباب مطرقة ، والجرس لا يدق » . فيجيب الكاتب : « لماذا يكون هناك مطرقة ؟ ولماذا يدق الجرس ؟ » ان شعار البيت هو : مرحبا بالجميع ، بلا تمييز . وتقول ايلي في وصف البيت انه بيت مهزار ، بيت سعيد حتى الغرابة ، بيت يقطع نياط القلوب ، بيت لا قواعد له . ولهذا تسميه بيت القلوب المحطمة . وتحطيم القلوب هنا سببه ان سكان البيت ينفضحون ، الواحد اثر الآخر ، بلا رخصة وتوضع أنانيتهم تحت أعينهم بلا مجاملة . ويشير هيكتور الى عنصر « قصر الحقيقة » في بيت كابتن شو توفّر حين يقول لراندا : « نحن في البيت نعرف كل الادعاءات : واللعبة التي تتسلى بها هي الكشف عن حقيقة الانسان وراء الوقفة التي يتخذها لنفسه » . وهذا بالضبط هو ما يحدث في كل أعمال جيلبرت . ويجد مانجان في

(١) سبق ذكره . صفحات ٢٤٤ - ٢٤٥ .

« بيت القلوب المحطمة » ان هذا الهتك الشامل لأقنعة الشخصيات هو فوق ما يطيق فينفجر قائلا : « أى عار هذا الذى نجده فى هذا المنزل ؟ لنخلع عن أنفسنا الملابس اذن .. لقد عرينا أنفسنا عرينا أخلاقيا : كذلك فلنعر أبدانا » . هذا السلخ الأخلاقى للشخصيات هو جوهر طريقة جيلبرت فى الهجاء الفكاهى .

ويصف وليم أرشر هذه العملية فى احدى مسرحيات جيلبرت - مسرحية « توم كوب » فيقول : « ان الشخصيات تظهر أمامنا وقد انتزعت منها بشرتها الخلقية .. لقد عريت من تلك الأغلفة والقشور التى تحمى غرورنا وحقارتنا من أعين الناس (١) » .

وهذه الحقيقة الأخيرة ، مضافا إليها أن الشخصيات جميعا بلا استثناء تتعرض لهذا الفضح العام ، تجعل « بيت القلوب المحطمة » أقرب الى جيلبرت منها الى تشيخوف . ان فن هذا الأخير موجود فى المسرحية دون شك ، غير أنه انما يضافى لونا جديدا على قاعدة تم بناؤها من زمان بعيد ، حين كتب شو « الانسان والسلاح » ، التى هى أول قصور الحقيقة فى مسرح شو .

والخيوط التالى هو أحد الخيوط التى تربط بين « الانسان والسلاح » وبين « بيت القلوب المحطمة » . يقول : بلنتشيللى ، بعدما يعترف أنه فى الواقع روماتنى ، أنه وجد نفسه قد أخطأ الحساب بشكل فاضح . أن راينا تبلغ الثالثة والعشرين من العمر ، وهو كان يظنها فى السابعة عشرة . وهنا يعلق سير چوس بقوله : « بلنتشيللى : ان آخر معتقد لى قد تحطم . ان حكمتك أكذوبة ، ككل شئ هنا » . وفى « بيت القلوب المحطمة » تنبئ

(١) سبق ذكره . ص ١٧١ .

مسيز هاشاباى الفتاة ايلى بأن شعرها مستعار فتقول ايلى : « اوه ! حتى الشعر الذى سحر حبيبك مستعار ! كل شئ زائف ! » .

ويجد ديزموند ماكارثى أن شو ، فى هذه المسرحية ، قد أفلح فى خلق الجو المسرحى لأول مرة فى حياته الفنية . وهو يصف هذا الجو بأنه الهواء الذى يهب فى قصر الحقيقة المتداعى . والذى يصيب أثره كل من يتنفسه (١) وبهذا يربط المسرحية ربطا واضحا بجيلبرت .

\*\*\*

بعد « بيت القلوب المحطمة » استعاد شو بعضا من روحه المرحية ، المألوفة . لهذا نجده فى مسرحيتين أخريين تعتمدان على حيلة قصر الحقيقة ، يخفض من حرارة الجو فى القصر ، ويدخل عليه نسيما رقيقا من المرح وما يشبه التناول .

هاتان المسرحيتان هما : « عربة التفاح » و « ساذج الجزر المفاجئة » . والمسرحية الثانية تهمنى بصفة خاصة لأن شو هو فيها أقرب ما يكون الى اوبرا كوميك جيلبرت . ان الحدث الرئيسى فى المسرحية يدور فى جزر نائية من جزر المحيط الهادى ، كما هو الحال فى أوبرا جيلبرت : « يوتويا ، شركة محدودة الأسهم » . وكما يحدث فى هذه الأوبرا أيضا ، يقارن المؤلف مقارنة ساخرة بين جزيرته النائية وبين انجلترا ، هادفا الى نقد أسلوب الحياة البريطانية . أما الأثر السحرى الذى لقصر الحقيقة ، والذى رحنا ، فى المسرحيات السابقة تتلمسه خلف أقوال الشخصيات وأفعالها فاننا نجد له هنا ذكرا صريحا . فالشابة فى المشهد الثالث من مدخل المسرحية تقول : يبدو لى أن هناك نوعا من السحر الخطر فى هذا الكهف العتيق .. أقول دائما دع الحياة تقبل عليك ، غير انها تقبل على هنا بأكثر مما أستطيع احتماله » .

(١) سبق ذكره . ص ١٥٤ .

وتبين بعد هذا اننا قد انتقلنا الى الجزر المفاجئة ، حيث لا شيء يستعصى على التصديق . ثم نشهد شخصية فانتازية هي شخصية الولد النيتروجيني ، الذى يصبح قسا . ان والده ، وهو عالم كبير من علماء الكيمياء الحيوية ، وقد أجرى عليه تجربة غريبة . هي تغذيته بالنيتروجين واللبن والزبد ، فيمثل الولد أمامنا : تجربة ناجحة من تجارب الكيمياء الحيوية تسير على قدمين . ان هذه الفكاهة هي جيلبرتية في روحها مثلما أن فكاهة ميكروب الحصبة الذى يشكو — في مسرحية « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » — من أنه أصيب بشابة ، هي جيلبرتية أيضا . ثم تظهر لنا الشخصيات الأربعة المكونة من شاين وشابتين ، والتي تكاد تشكل فيما بينهما كورس واضح المعالم . هذا مثل من أمثلة « أغنيات » هذا الكورس :

- الشاب الأكبر : احترس . أنا چانجا ، احذر .  
 الشاب الأصغر : خذ حذر . أنا ، كانشين ، أدلك على الخطر .  
 چانجا : حواجبهما أقواس مشرعة .  
 كانشين : وأسهمهما لذيدة على القلوب .  
 چانجا : ولكنها قاتلة .  
 كانشين : الأرض التي تطولها اذرعتهما مسحورة .  
 چانجا : فاشتى فاتنة حتى لأخويها .  
 كانشين : الأطفال الصغار يفتدون مايا .  
 چانجا : حذار .  
 كانشين : احترس .  
 چانجا : لا تثق بهما .  
 كانشين : ستحطمان رماحك .  
 چانجا : ستثقبان درعك .

- فاشتى : لا تخف ، أيها المبتدىء : سأقويك .  
 مايا : لا تجهد ، أيها الحبيب ، سأبقى عليك روحك .  
 الشابان : ( معا ، فورتيسيمو ) حذار .

وتتكرر هذه الأغنيات طوال المسرحية ، حتى يختفى الشباب الأربعة قرب النهاية . اذ ذاك تبين أنه لم يكن لهم في الواقع وجود . بل انهم لم يوجدوا قط . ان موطنهم الوحيد كان دائما أرض الخرافة ، منذ أن تعلموا الكلام واستطاعوا أن يبتكروا الحكايات الخرافية . وباختفاء هؤلاء الشبان يبدأ اقتلاع الحشائش العديمة القيمة بين الآدميين ، فتختفى أقسام بأكملها من الناس ، وتتلشى مهن برمتها . ولا يبقى الا قلة من الخلق ، هي التي لها فائدة ، وهذه تمنح الفرصة لكي تصنع من حياتها شيئا ذا بال . وتنتهى المسرحية وبراولا ، التي ترمز الى الحياة ، وبرا ، الذى يرمز للانسان حزيتان خائبا الأمل ، وان كانا على استعداد للتجربة من جديد . وهكذا نجد أن المسرحية جيلبرتية الشكل ، بما تستخدم من أسرار وجنيات وأغنيات ، ومواقف متناقضة ، وجزر مدارية ، وملابس شرقية فاخرة . أما في روحها فهي تقرب أيضا من جيلبرت ، اذ أنها تستبدل بالغضب الفاضل الذى نجده في « بيت القلوب المحطمة » حزنا مريرا وعذبا معا ، وشعورا بالتعب من الدنيا ، وخيبة أمل شاملة هي جميعا جيلبرتية الأصل والمتجّه .

\*\*\*

أول نقطة تثيرها « عربة التفاح » تختص بقصة المسرحية ، وهي تشبه قصة « يوتويا ، شركة محدودة الأسهم » شبها قويا . ان كلا المسرحيتين تهتمان بعلاقة الملك بوزرائه في بلد خيالي ، تعقد المسرحيتان بينه وبين انجلترا مقارنة . وفي مسرحية شو نجد أن البلد هو انجلترا الطوبائية عام ١٩٦٠ أما في جيلبرت فان البلد هو يوتويا . وفي المسرحيتين أيضا نجد

ملكين هما ماجناس في «عربة التفاح» ، وبارامونت في «يوتويا» —  
محدودة الأسهم» . (ونلاحظ بالمناسبة التشابه حتى في اسمى الملكين فمعنى  
الاسمين متقارب وهو «العظيم» ، و«شامل الأهمية» على التوالي) .  
وكلا الملكين رجل مؤدب ، ذكي ، قد جد من نفوذه وزراء اغتصبوا سلطته  
وكلاهما أيضا له روح الدعابة الحادة ، وإن كان ، بعد ضياع هيئته ، قد  
أوشك أن يكون صنما عاجزا . وفي مسرحية : «يوتويا» ، شركة محدودة  
الأسهم» يمثل الوزراء كل من سكافيو وفاتيس وهما قاضيان من قضاة  
المحكمة العليا ، يهددان «بتفجير» الملك ، حسب تقاليد الجزيرة ، في كل  
مرة يهدد بالخروج على الطاعة . وفي النهاية يتغلب الملك بارامونت على  
خصومه ، بقبول النظام البرلماني أساسا لحكم البلاد . هناك ينهزم خصومه  
من فورهم ، وتصبح يوتويا من ذلك الوقت فصاعدا ملكية محدودة  
السلطة ، بدلا من شركة محدودة الأسهم» . كما يقول الملك نفسه في  
ختام الأوبرا .

هذه الخطوط العامة لقصة الأوبرا توضح أوجه التشابه بينها وبين  
«عربة التفاح» . كما أن بعض التفاصيل وبعض الشخصيات تشابه تشابها  
قويا في العملين . الملك بارامونت ، في «يوتويا» ، يضطره القاضيان إلى  
كتابة المقالات ضد نفسه في مطبوع يصدره القصر اسمه : «بالاس پيپر»  
أي «جاسوس على القصر» ، حيث تنشر فضائح الملك الشخصية . وهذا  
الموقف الفكاهي له نظير في «عربة التفاح» . أن پروتيوس ، رئيس  
الوزراء يطلب إلى الملك أن يأمر أعوانه في كواليس القصر بأن يكفوا عن  
التآمر مع الصحافة . وهنا يسأل الملك : «أتظنون أنني أنا الذي أكتب  
هذه المقالات ؟» . ثم تتبين أن أحد رجال الملك ، واسمه سمرونيوس ،  
هو الذي يكتبها ، وإن مجلس الوزراء يدير هو الآخر حملة صحفية ضد

القصر . وهكذا نجد شو يستخدم إحدى أفكار جيلبرت استغلالا ألبق  
وأكثر فائدة للمسرحية مما يفعل صاحب الفكرة في مسرحيته . وفي كلا  
المسرحيتين يحرض الملك أقاربه وأصدقاءه على أن يستبد بالسلطان .  
ففي «يوتويا» تحاول كل من المريية الانجليزية ليدى صوفى ، وابنة  
الملك زيرا ، أن تقنعا بارامونت بالوقوف في وجه أعدائه : تقول ليدى  
صوفى :

أأست ملكا مستبدا ؟ هل اتخذت عدتك لذبح هذا الكاتب الوضع ؟  
وتقول زارا محتجة :

ومع هذا تسمح لهذا المهرج الوقح بأن يقلدك في بيرليسك عديمة  
القيمة ! أبى العزيز ، لو أنك كنت حر نفسك ما سمحت قط بهذه الفضائح .  
وفي «عربة التفاح» ، تقدم أورينشيا ، عشيقة الملك نفس هذا النص  
بالقبض على أعنة الحكم ، كما تتقدم به أيضا الملكة :

أورينشيا : اصغ إلى يا ماجناس . لماذا لا تكون ملكا حقيقيا ؟  
ماجناس : وكيف ، يا أعز العزيرات ؟

أورينشيا : اطرده عنك هؤلاء الأغبياء جميعا . مرهم أن ينهضوا بأعمالهم  
الثقيلة في وزاراتهم دون أن يضايقوك ، كما تأمر خدمك  
هنا بأن يكتسوا الأرض ويسحوا قطع الأثاث . عشن حياة  
نبيلة وجميلة حقا — حياة ملكية — معي .  
وتقول فيما بعد :

أورينشيا : ماجناس . أنت رجل رخو . لو كنت رجلا حقا لوجدت لذة  
في أن تضرب خصمك حتى يصبح كالفلودج .

وهذا الاقتباس الأخير هو صدى لروح ، وبعض كلمات ، زيرا في  
خطابها للملك الذي سبقت الإشارة إليه . ومن جهة أخرى نجد الملكة في

«عربة التفاح» تشتهر بالاهانة للزيارة المفاجئة التي يريد السفير الأمريكي أن يقوم بها للملك :

الملكة : يجب ! أمريكى يصر على أن يقابل الملك على الفور ، دون سابق ميعاد ! يا لله !

ماجنا : ادخله يا پام .

الملكة : لو كنت منك لطلبت اليه أن يكتب طلبا يرجو فيه المقابلة ، ولتركته ينتظر اسبوعا .

والواقع أن شخصيتى أوريثيا والملكة لا تختلفان عن شخصيتى زيرا وليدى صوفى . ان زيرا كأوريثيا ، ملكية المظهر ، ذكية ، واسعة الحيلة . وليدى صوفى ، مثل الملكة ، لها مهابة وذات جد ، وكثيرة الحرص على كرامة الملك وامتيازاته . وهى فى نهاية «يوتويا — شركة محدودة الأسهم» . تصبح الملكة عقب زواجها من پارامونت .

وكما يحدث فى انجلترا عام ١٩٦٠ ، يحدث فى يوتويا — جيلبرت . ان الجزيرة يصير الحكم فيها الى شركة محدودة الأسهم ، هى شركة يوتويا ليميتيد ، بينما هى فى مسرحية شو : بريكيچيز ليميتيد . يعنى بارامونت فى أوبرا جيلبرت قائلا :

ستقول عنا الأجيال القادمة

اننا أول عاهل فى العالم المسيحى

يسجل عرشه ومملكته

بمقتضى قانون حملة الأسهم لعام ٦٢

وهذه الأغنية تلخص معنى خطب ماجنا الطويلة فى «عربة التفاح» وتنتهى بنفس النتيجة التى تنتهى إليها .

وحتى هذه النكتة الفذة التى نجدها فى عربة التفاح ، حينئذ يسأل

ماجنا : الوزير بونيرجيس فى سخرية «أسمح لى بأن أجلس ؟» فيرد عليه الوزير قائلا : «بل اجلس يا رجل .. أنت فى بيتك» — حتى هذه النكتة نجدها تردد أصداء موقف معكوس مشابه فى يوتويا — شركة محدودة الأسهم :

سكافيو : أعتقد أن جلالتك قد طلبت أن ترانا . لا — لا داعى لأن تظل تلبس التاج من أجلنا — أنت تعلم ذلك .

الملك : أرجو المذرة . (يخلع التاج) دائما أنسى هذا . غريب ، مع ذلك ألا يسمح للملك بأن يلبس أحد تيجانه فى حضرة اثنين من رعاياه .

وأخيرا نجد فى المسرحيتين اجتماعا لمجلس الوزراء يرأسه الملك ، وتجرى فيه مناقشة أمور الدولة . أما فى جيلبرت فان الاجتماع يسفر عن أغنية من الملك ، وكورس من زهرات التقدم المستوردة من انجلترا ، وأما فى شو فان مناقشة أمور الدولة تتخذ نمطا موسيقيا واضحا يشبه الأغنية والكورس ويعطينا مثلا طيبا من أمثلة موسيقى الألفاظ المشهورة عند شو . على ان أهم من هذا كله ما نجده من تشابه فى الشكل الفنى الذى يتخذه العمالان المسرحيان . ان «يوتويا ، شركة محدودة الأسهم» هى اكسترا فاجنزا سياسية تشبه من قريب «عربة التفاح» فى روح وطريقة علاج الموضوع . والواقع أن هذا التشابه نقطة هامة ينبغى القطع فيها برأى ، لأن ايريك بنتلى يعتقد أن «الاكسترا فاجنزا السياسية ليست فقط لونا فنيا جديدا على الدارما ، بل انها ، من بعض وجهات النظر ، هى اللون الذى وجدت فيه عبقرية شو اكثر ما يناسبها من ألوان .» ثم يضيف بنتلى قائلا : ان حياة شو المسرحية يمكن أن توصف بأنها بحث عن الشكل الفنى الذى يلائم عبقرية المؤلف ، والاكسترا فاجنزا السياسية هى هذا اللون ، ولو أن



شو وصل بها حد الكمال بعد أن كان قد تعدى مرحلة النضوج ، وكتب أعظم مسرحياته .. انها محدودة بما فيه الكفاية وحررة بما فيه الكفاية ، خيالية الى الحد المطلوب وواقعية الى نفس الحد ، فكاهية وجادة بنفس القدر ، وهى ، لهذا ، اللون الفنى الذى يعبر عن شو تمام التعبير (١) .

ويبدو من هذه السطور أن بنتلى ينسب الى شو انه ابتكر وأنشج الاكسترافاجنزا السياسية ، ولو صح أن هذا هو مقصد بنتلى حقا ، فانه يكون قد غفل عن الدور الهام الذى لعبه جيلبرت فى خلق هذا اللون .

ثم ان « يوتويا — شركة محدودة الأسهم » . ليست الاكسترافاجنزا السياسية الوحيدة التى كتبها جيلبرت . هناك أيضا : « الميكادو » و « ايولانث » . ولقد رأينا من المقارنة بين « عربية التفاح » وبين « يوتويا » ان شو عندما جلس ليكتب الاكسترافاجنزا السياسية لم يجد أن الأساس كان قد وضع لها وحسب ، بل وجد أيضا كثيرا من البناء قد شيد . ومما له معزى فى هذا الصدد أن تكون أولى اكسترافاجنزاته ، وأحسنها ، مدينة لجيلبرت كل هذا الدين . وبالإضافة الى هذا ، نجد أنه ليس من العسير قط أن نشير الى مؤثرات جيلبرتية أخرى على الأربع اكسترافاجنرات التى كتبها شو بعد ذلك ، ونعنى بها : « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » . و « على الصخور » و « ساذج الجزر المفاجئة » و « جينيف » .

\*\*\*

لنتقل الآن الى مناقشة بعض الأفكار الجيلبرتية التى استخدمها شو فى أوبرا : « قراصنة بينزانس » . يصور لنا جيلبرت موقفا معكوسا فكاهيا لقرصان يحترف المهنة لأن الواجب يحتم عليه ذلك ، وليس لأنه قرصان بطبيعته . ويعامل جيلبرت القراصنة بكثير من العطف ويقارن فى سحرية بين المجتمع فى الكلمات الشهيرة التى يرددها ملك القراصنة ويقول فيها :

(١) The Modern Theatre, p. 102.

« أنا لا أحترم مهنتنا كثيرا ، ولكنها بالمقارنة مع مهنة السادة المحترمين فى المجتمع ، تعد أكثر شرفا » .

ان شو يقتض من هذه الأوبرا فكرتين . فكرة القرصان الذى هو عبد لاحساسه بالواجب ، وفكرة مقارنة مهنة مخجلة ، بالمجتمع ، للسخرية من هذا الأخير . ويستعمل شو الفكرتين فى مسرحية : « عودة كابتن براسباوند للآيمان » . ان براسباوند عند شو يقابله فريدريك عند جيلبرت . والاثنان يتشابهان فى أن كلا منهما فكرة أداء الواجب ، وهذا الواجب هو فى حالة براسباوند : الانتقام لنفسه ولأمة من عمه سير هاورد هلام . ومن خلال ليدى سيسيلى ، يقارن شو بين القانون ، ممثلا فى القاضى سير هاورد ، وعصيان القانون ممثلا فى القرصان براسباوند ، ويخرج بالنتيجة الساهرة التالية وهى : أن الجريمة والعقاب كلاهما شر ، لأن كليهما يصدر عن روح الانتقام . ان المجتمع هو الجريمة متظاهرة بأنها قانون . انه لون آخر من ألوان القرصنة .

ويقتض شو لمسرحيته : « الانسان والسلاح » فكرتين أخريين من أفكار جيلبرت . ففى مسرحية « توم كوب » لجيلبرت ، يسخر الكاتب من شخصية الشاعر الجندى . أن توم كوب فى هذه المسرحية طبيب فقير ، تضطره الظروف الى أن يبدو ويتصرف كما لو كان جنديا شاعرا . ويصفه جيلبرت فى هذا الظرف الطارئ قائلا انه يفرق شعره من وسط رأسه ، ويرسله طويلا على رقبتة ، ويلبس ياقة شديدة الانحدار على صدره ، لتجعله يبدو فى مظهر يبرون (١) . هذه السخرية من البيرونية نجدها صريحة فى الطريقة التى تخيل بها شو شخصية سير چوس فى ( الانسان والسلاح ) . فبعد أن يصف الكاتب المميزات البدنية لشخصيته ، يستطرد

(١) الفصل الأول من المسرحية .

قائلا : « والنتيجة هي بالضبط ما أنتجه الفكر في بريطانيا في مستهل القرن التاسع عشر : أى البيرونية <sup>(١)</sup> » . والفرق بين سخرية جيلبرت من البيرونية وسخرية شو منها هو في الواقع الفرق بين عقليتى الكاتين . ذلك أنه لا جيلبرت ، ولا شخصيته توم كوب يأخذان البيرونية مأخذ الجد . انها بالنسبة لجيلبرت مجرد وسيلة لزيادة كم الضحك في مسرحيته . وبالنسبة لتوم كوب ، هى سخرية أخرى من سخریات القدر يصيبها عليه ضمن ما يصب من نعم . أما شو فانه ينظر الى البيرونية بوصفها عدوا حقيقيا . ان سير چوس يتفق مع خالقه شو في النظر الى المثالية نظرة جادة . وهو ( أى سير چوس ) يعتبر فشل المثالية في أن تكسب قلوب البشر عامة بمثابة نقص في العالم ، يدل على خسة فيه .

ان نتيجة نظرة جيلبرت البسيطة لتوم كوب — أى استخدامه كمجرد وسيلة للسخرية الواضحة من البيرونية ومن تقليد الجندى الشاعر يجعل سخريته أكثر فكاهة من سخرية شو . ان في سخرية الأخير أثرا واضحا من الجد ، ينجم عن تناقض لا يمكن حله بين هدفين يدخلهما شو ادخلا في هذه السخرية ، الأول الضحك من سير چوس ، والثانى اتخاذه — في نفس الوقت — مندوبا عن شو للهجوم على المجتمع . أما فيما عدا هذا الاختلاف في النظر الى الجندى الشاعر ، فان شو يتبع جيلبرت اتباعا واضحا ، اذ يجعل لجنديه الشاعر — مثلما يفعل جيلبرت — فتاة شابة تحبه في الظاهر وتبدو مثالية في الاخلاص له . أما في الباطن ، فهي شاعرة شعورا غير مريح بما في موقفها من افتعال . في توم كوب ، تقول مسيز ايفينجهام لابنتها كارولينا ، التي تحب توم كوب ، انه ما من أحد ، سوى أبللو ، قدر له أن يكون في جمال توم كوب ، حينما يشمله السخط على العالم . وتجيب

(١) الفصل الثانى .

كارولينا قائلة : « أجل — ومع هذا فانى أعترف اننى حينما رأيته أول مرة غاص قلبى الغرير في أعماقى لأنى لم أجد لأبوللو أثرا فيما كان يعبر عنه من أفكار <sup>(١)</sup> » . غير أن هذا الشك سرعان ما يزول ، وتواصل الفتاة عبادة بطلها . وفي « الانسان والسلاح » . يتكرر هذا المشهد القصير حينما تجلس راينا الى أمها وتبادل المراتان التهانى ، عقب أن يبلغها النصر الكبير الذى حققه سير چوس لنفسه . اذ ذاك تعترف راينا لأمها قائلة : « خطر لى وهو يحتضنى بين ذراعيه وينظر في عيني اننا ربما نكون قد اكتسبنا افكارنا البطولية من شدة شغفنا بقراءة ييرون وبوشكين ، ولأننا سعدنا كثيرا بموسم الاوبرا في بوخارست ، في تلك السنة . ان واقع الحياة نادرا ما يكون هكذا ! بل الواقع ان الحياة كما اختبرتها اذ ذاك لم تكن قط كذلك ... تخيلي ، يا اماء ، اننى شككت فيه : قلت لنفسى الا يمكن أن تكون بطولته ومهارته العسكرية مجرد أوهام ، ستبددها المعركة الحقيقية <sup>(٢)</sup> » . ولكن ، كما يحدث في « توم كوب » سرعان ما تنسى الفتاة شكها ، وتواصل عبادتها للبطل .

ثم يضيف شو الى هذه المقارنة الساخرة لمسة جيلبرتية واضحة حينما يصور لنا غرام سيرجوس بلوكا . ان هذا الغرام يقفز الى الوجود فجأة بطريقة تحمل طابع جيلبرت وأرضه الخرافية . هذا سيرجوس قد فرغ لتوه من مشهد غرامى كبير مع راينا قال لها فيه :

يا سيدتى يا قديستى !

فأجابه قائلة :

اثق بك . أحبك . أبدا لن يخيب ظنى فيك يا سيرجوس .

(١) الفصل الثالث .

(٢) الفصل الأول .

ثم قرر العاشقان أن يخرجوا للنزهة حتى موعد الطعام . وتذهب راينا  
لنأتمى بقبتها . وينظر سيرجوس اليها برهة في عاطفية وهي تغادره ، ثم  
يلتفت ببطء ويرى لوكا . وفجأة يأخذ يغازلها قائلا :

لوكا ، أتدريين ما هو الحب الأسمى ؟

ولما تجيب لوكا بالنفي يمضى سيرجوس قائلا :

شيء متعب جدا ، طال به العهد أم قصر ، يالوكا . المرء بعده محتاج  
الى شيء من الترفيه .

وتقول لوكا في براءة :

لعلك تريد شيئا من القهوة يا سيدى ؟

هذا الانقلاب المفاجئ من الروماتى العالى الى الرغبات الأرضية  
الواطئة نجده دائما في فن جيلبرت . هذا مثال منه في « الميكادو » . ان يوم  
— يوم تحب نان — كى — بو ، المحكوم عليه بالاعدام ، والذي سينفذ  
فيه الحكم خلال شهر . وتوافق يوم — يوم على أن تتزوج نان وتسعد  
معه هذه الفترة القصيرة ، مظهرة بهذا اخلاصها له . غير أنها سرعان  
ما تكتشف انها لو تزوجته لوجب عليها أن تموت معه ، حسب قرار  
الامبراطور . وحين تبين هذا ، تتغير معاملتها فجأة :

يوم : يا حبيبى ، أنا لا أريد أن أبدو أناانية ، وأنا أجبك من صميم  
قلبي — ولا أظن اننى سأحب أحدا غيرك نصف هذا الحب —  
غير اننى لما وافقت على الزواج منك ، يا وحيدى ، لم يدر ببالى  
يا شغل الفؤاد — اننى سأدفن حية خلال شهر ! (١) .

ان جيلبرت هنا يكشف « الحب الأسمى » بنفس الطريقة بالضبط  
التي يكشف بها شو هذا الحب في « الانسان والسلاح » . ان هذا الحب

(١) الفصل الاول .

تقليد لا يثبت لمحن الزمان ولا صروف القدر : انه مضاد للحكمة ، التي يفر  
اليها كل من سيرجوس ويوم — يوم عقب أن يتركها حبيبيهما مباشرة (١) .

ثم يحل الفصل الثالث من « الانسان والسلاح » فيقابل سيرجوس  
لوكا مرة ثانية ، ويواصل مغازلته لها ، فسرعان ما تنتزع منه وعدا تشتترط  
عليه فيه أن يتزوج منها ان هو لمسها مرة أخرى بعد هذا . وفعلًا تضطره  
لوكا الى لمسها ، فيصبح من حقها عليه أن يتزوجها . اذ ذاك لا يستطيع  
سيرجوس التراجع ، فهو عبد لاحتياسه بالواجب ، كما أن فريدريك في  
« قرصان بينزانس » هو عبد له . هذا هو المشهد الذى أشرت اليه في شو ،  
وهذا نظيره في جيلبرت :

لوكا : انى أغفر لك ( تعطيه يدها في خجل فيقبلها ) . هذه اللمسة  
تجعلنى زوجتك .

سيرجوس : ( يقفز واقفا ) آه ! كنت نسيت .

لوكا : ( في برود ) تستطيع أن تنسحب ، اذا أردت .

سيرجوس : أنسحب ! محال ! انك تنتمين الى .

أما في جيلبرت فهذا هو المشهد :

الملك : أخشى أن لا تكون مقدرا لخرج مركزك . انك تعهدت أن  
نظل بخدمتنا .

فريدريك : حتى أبلغ عامى الواحد والعشرين .

الملك : لا ، حتى تبلغ عيد ميلادك الحادى والعشرين ( يتقدم اليه  
بوثيقة ) . فاذا حسينا بأعياد الميلاد ، فأنت لا زلت في

الخامسة والربع من عمرك .

فريدريك : ولكنك لا تنوى أن تقيدنى بهذا الوضع — أليس كذلك ؟

(١) الفصل الثانى .

الملك : لا ، نحن فقط نذكرك به ، وتترك الباقي لاحتساسك بالواجب .  
وطبعا يؤدي فريديريك واجبه ، فبدلا من أن يترك خدمة القراصنة ،  
يواصل العمل معهم . ويعلم الملك تماما أنه حين يتركه لاحتساسه بالواجب  
فانما يقيد بأشد القيود . ان استجابة فريديريك للواجب استجابة ميكانيكية  
حتمية ، لا مفر منها .

والمسألة كلها ، بعد هذا ، سخيفة أكبر السخف ، ولكنها في الواقع تتبع  
منطقا خاصا بها ، هو منطق الالمنطقية . ان هذه الالمنطقية هي ما يصوره  
لنا شو في المشهد الذي سبقت الاشارة اليه . وهي أيضا جوهر عالمي جيلبرت  
وشو المقلوبين رأسا على عقب . ويصف شو هذه العملية بقوله : انها وضع  
العالم على رأسه ، بدلا من قدميه ، لتبين ما اذا كان من الممكن أن تتعلم  
شيئا من هذا الوضع المعكوس . أما هذا الدرس فهو بالطبع ، سخافة  
التعلق بالمبالغ فيه بالمثاليات .

وربما كان شو ، في نظرته الى سيرچوس على أنه انسان آلي ، مدينا  
لجيلبرت مرة أخرى . ان احدى الأفكار الكوميديّة لجيلبرت تتخيل ان  
انسانا ما قد تحول الى آلة ، ثم تروح تضحك من النتائج . ويستخدم  
جيلبرت هذه الفكرة في « الأدعياء » . ففي هذه الأوبرا تشرب اثنتان من  
الشخصيات هما : بارتول ونيثا خمرا مسحورة ، تحولهما الى انسانين  
آليين يدوران بالزنبرك . وهنا يستخدم جيلبرت هذين الانسانين وسيلة  
هجاء للناس الذين يستجيبون استجابات ميكانيكية للمشاكل الأخلاقية ،  
كأنما أجوافهم فارغة الا من أجهزة تتحرك اذا سقطت فيها قطع العملة . وكل  
ما على المرء أن يفعله اذا ما أرادهم على أن يفعلوا ما شاء ، هو أن يعطيهم  
قطع النقود .

ويوحى شو ، في تصويره لشخصية سيرچوس ، بشيء من الآلية فيها .

هو يصف سير چوس في ارشاداته المسرحية بقوله : « سير چوس ، كأنما  
هو ساعة دقاقة ، لمس أحد زمبركها ، يعقد ذراعيه على الفور » (١) .

وبالطبع ، يقارن شو بين سلوك سير چوس الميكانيكي وبين مسلك  
لوكا الحيوى ، الذى لا تنقصه العزيمة ولا الرغبة في تأكيد الذات ، فيخرج  
سير چوس ، الروماتى المثالى ، من المقارنة ضعيفا فاقد الحيوية ، بينما  
تنتصر لوكا ، وهى في مسرح شو أحد الأمثلة الأولى للمرأة التى تسيرها  
القوة الحيوية .

وقد استغل شو في تصويره لسير چوس فكرة أخرى من أفكار جيلبرت  
الكوميديّة ألا وهى فكرة تعدد الشخصيات داخل الشخصية الواحدة .  
ففى « الميكادو » نجد بو — با يجمع بين الأشخاص الأتية مناصبهم :  
« وزير الخزانة ، ووزير العدل ، والقائد العام ، ووزير البحرية ، والمشرف  
على كلاب الصيد ، وضابط السلّمات السود ، ورئيس أساقفة تيتيو ،  
والعمدة المرشح والمنتدب ، كل هذا فى شخص واحد » . وفى « ايولانت »  
نجد أن قاضى القضاة هو الوصى على فيليس وخطيبها فى نفس الوقت . وفى  
كلا المسرحيتين نجد أن استغلال جيلبرت ينتج أثرا فكاهيا ممتازا . وبعض  
هذا الأثر يسجله شو لنفسه فى مسرحية « الانسان والسلاح » ، كما يدل  
على هذا المثل التالى :

سير چوس : انى لفى دهشة من نفسى ، يا لوكا . ترى ماذا يقول  
سيرچوس ، بطل سليقتزا ، لو أنه رأى الآن ؟ وماذا يقول  
سير چوس ، نبى الحب الاسمى ، لو أنه رأى الآن ؟ بل  
ماذا يقول نصف دسته من الشخصيات ، كلها سير چوس ،

(١) الفصل الثالث . ص ٩٥ من طبعة بينجوين . ويتكرر هذا الايماء  
لالية سير چوس فى مواضع أخرى ، منها ماتجده فى صفحات ٦٠ ، ٨٢ ، ٨٧ .

لا تزال تدخل وتخرج من جسدى هذا الرشيقي ، لو أنها  
ضبطتنا هنا ؟

ثم يقول بعد ذلك :

سير چوس : أنت ساحرة صغيرة مثيرة ، يا لوكا . لو انك كنت مغرمة  
بى أكنت تتجسسين على من النوافذ ؟

وترد عليه لوكا الرد الذى لا مفر منه :

لوكا : هيم . ما دمت تقول ياسيدى انك نصف دسنة من الشخصيات  
تجمعت فى واحد ، فان مهمتى ستكون عسيرة حقا .

ويمضى الفصل ، فتطور النكتة الى هجاء لنزعة سير چوس المريضة  
التي تدعوه الى الانغماس فى ذاته . هنا تتحول النكتة الى نوع من التحليل  
النفسى الذاتى ، يعرض فيه سير چوس نفسه على الجمهور ، وينشئ  
علاقة ما بينه وبين لوكا . وفى نفس الوقت تتم مقارنة الشخصيتين بعضهما  
ببعض ، ويتحقق الهدف من انشاء العلاقة الغرامية بين الاثنين :

سير چوس : ( مخدثا نفسه ) . من هو الرجل الحقيقي بين هؤلاء الستة ؟  
هذه هى المشكلة التى تعذبني . ان بينهم بطلا ، ومهرجا ،  
ومدعيا ، وواحد منهم وغد الى حد ما .. وواحد آخر ، على  
الأقل ، جبان ، وقبل هذا بقليل ، كان سير چوس قد لام  
لوكا لا تنقادها مسلك سيدتها راينا . وقد ردت عليه لوكا  
بقولها انها اعتقدت من محاولته تقييها ، أن سيرچوس  
قد كف عن التزمّت والتظاهر . وحينما تضبطه لوكا على هذا  
النحو ، والجانب السوقى فيه مكشوف للعيان ، تمضى الى  
تأكيد صلة التشابه بينهما .

لوكا : ها ! ها ! أعتقد أن واحدا من الستة الذين هم أنت يشبهنى

كثيرا ، يا سيدى ! ولو اننى مجرد خادمة للآنسة راينا .

وهكذا تتحقق الصلة بين الشخصيتين ، وينفضح سير چوس أمامنا  
فترى ادعاءه وتظاهره . وفى نفس الوقت يكون شو قد استخدم فكرة  
جيلبرت لخلق موقف فكاهى واضح . ولعل الاستخدام الحالى لآحدى  
أفكار جيلبرت أن يكون واحدا من الأمثلة الطيبة للحالات التى استعمل  
فيها شو نكات جيلبرت استعمالا أعمق وأشد أثرا . ذلك ان استخدام  
جيلبرت لفكرة تعدد الشخصيات فى واحد مقصود به الفكاهة أكثر من  
الهجاء ، ولو أن الهجاء موجود أيضا فى استغلال جيلبرت لفكرته .

والموقف الواقعى الذى يتخذه شو من العسكرية والحرب فى « الانسان  
والسلاح » له نظير فى عديد من مسرحيات جيلبرت . فى « قراصنة بينزانس » ،  
مثلا ، لا يدعو على رجال البوليس الذين يدعون للقبض على القراصنة انهم  
يجبون مهمتهم هذه حبا كبيرا :

حينما يشهر العدو سلاحه

نجس بعدم الراحة

وحينما تدعوهم ميل الى القتال ، بهذه الكلمات التقليدية الرنانة :

اذهبوا ، أيها الأبطال ، الى المجد ،

ولو متم فى صدام دموى

فستعيشون فى أغنية ورواية

يجيئون :

مع أنه واضح لنا

ان كلماتك حسنة النية

فأمثال هذه العبارات

لا تشرح صدور رجال



يذهبون ليلقوا مصيرهم

في عصبية زائدة

وهذه النظرة الى المجد الحربى هى نفسها التى يعتنقها بلنتسشيلى فى « الانسان والسلاح » . ان الحرب أمر كرهى لأولئك الذين يعرفونها حقا . وقد يكون الحديث عن المجد والخلود حسن النية ، ولكنه مع ذلك حديث سخي . وواضح أن ميل تعتق وجهة نظر راينا فى الحرب ، وان المقارنة بين النظرتين الى القتال : النظرة المجددة ، والنظرة الواقعية ، هى احدى الوسائل التى يتوصل بها الكاتبان للتقليل من شأن المجد الحربى . على أن جيلبرت يستخدم وسيلة أخرى لتحقيق نفس هذا الهدف الا وهى : أن يخلع على بطله الحربى صفة تنافى الروح العسكرية ، مما يجعل البطل يبدو مضحكا فى نظرنا . وهكذا يقول دوق رانستابل فى مسرحية « بينشنس » لميجور مارجا ترويد :

قل لى يا ميجور ، أتعجب التوفى ؟

ويجب الميجور . « جدا ! » وهنا ينضم اليهما الكولونيل قائلا : « كلنا نجب التوفى » . آنذاك يتخلف لنا احساس واضح بأن ضابط حرس الدارجوون ، بدلا من أن يكونوا رجالا قساة المنظر ، يسعون وراء المجد العسكرى ، انما هم فى الواقع جماعة من الأطفال . ويستخدم شو نفس هذه الوسيلة لتحقيق نفس هذا الغرض ، وذلك حينما يجعل بلنتسشيلى يحشو جيوبه بقطع الشيكولاته باللبن ، بدلا من الذخيرة . ولما كان جيلبرت قد كتب مسرحية « بينشنس » قبل أن يكتب شو « الانسان والسلاح » بسنوات ، فمن المحتمل أن يكون الكاتب الايرلندى قد تأثر بمسرحية زميله الانجليزى .

\*\*\*

يمكن القول بصفة عامة أن أثر فن جيلبرت على شو قد كان أثرا طيبا . فبدون جيلبرت ، ربما كان كثير من فكاهة شو الذكية ، ومتناقضاته اللذيذة فى غراتها ، يضيع علينا ، أو فى القليل يقل تأثيره الدرامى . وإلى جوار هذا ، رأينا كيف أن جيلبرت قد أعطى شو صيغة مسرحية معينة ، هى صيغة المقارنة الساخرة التى نجدها فى حيلة قصر الحقيقة ، فمنذ أن قاده جيلبرت الى هذا القصر « لم يكذ يستطيع أن يخلص نفسه من سحره ، بل أخذ ينظر الى الدنيا كلها بوصفها عرضة لهذا السحر » ، وذلك على حد وصف وليم ارشر<sup>(١)</sup> لأثر حيلة قصر الحقيقة على جيلبرت نفسه .

والى جوار هذا أورث جيلبرت شو لونا دراميا جديدا هو الاكسترافاجنزا السياسية . ونحن نميل الى موافقة بتيتلى على أن هذا اللون هو أنسب الألوان المسرحية لعبقرية شو . وهذا دليل مزدوج على القرابة الفنية التى تقوم بين الرجلين وعلى الدين الذى يدين به جيلبرت شو . هذا ويمكن أن نفسر « اكتشاف » شو للاكسترافاجنزا السياسية على عتبة الثلاثينات من هذا القرن ، بحالة القلق السياسى والاجتماعى والاقتصادى التى كانت تسود تلك الحقبة . ان الاكسترافاجنزا السياسية هى أحسن لون مسرحى يعبر عن فقدان الهدف والجنون الشامل ، وخيبة الأمل التى تميز جميعا سنوات العقد الثالث من قرننا هذا . والدليل على هذا أن كتابا مسرحيين من الشبان كانوا اذ ذاك يستخدمونها ، وأهم هؤلاء وهـ. اودين ، الذى كتب : « الكلب وراء الجلد » و « رقصة الموت » .

على أن شو قد استطاع أن ينجو من النتائج الفنية لسلبية جيلبرت العقيمة وعدم ايمانه الغريب بشىء ما . يقول وليم ارشر معلقا على مسرحية جيلبرت : « الخطبة » : « أما انها مضحكة للغاية فأمر لا سبيل الى انكاره ..

غير أنها تترك طعنا مريرا في الفم . انها كريهة ومحقرة مثل أسفار جاليفار ، دون أن يكون لها ما للأخيرة من مغزى انساني عميق (١) . لقد ألقوا شو من هذه الهوة السحيقة من السلبية وعدم الايمان فلسفته التفاضلية ومزاجه المرخ . وحتى في أحلك لحظات يأسه ، كما يحدث في « بيت القلوب المحطمة » ، لا يغلق شو الأبواب دون الأمل . وهذا كله يجعل مسرحياته أكثر انسانية ، وشخصياته أقل ميكانيكية مما عند جيلبرت . وإذا كانت شخصيات شو تحسب في عداد الدمى ، فهي دمي يؤمن بها خالقها ، ويجعلنا نحن نؤمن بها ، بما يضمن عليها من لمسات فنية . ولقد أشار شو نفسه الى الفرق بينه وبين جيلبرت في هذا الصدد في مقدمته للسلسلة المسرحية المسماة : « العودة الى متوشالغ » فهو في هذه المقدمة يشير اشارة واضحة الى جيلبرت حين يقول : « وثالث لم يطاوعه قلبه الرقيق على بث اليأس في نفوسنا بعرض حقائق الحياة علينا ، فجعل همه أن يستخلص الشجن والرثاء والضحك الرقيق من سحابة من الوهم والخرافة اتخذها وسيلة تحجب عنه بشاعة عالم بلا اله » . ولقد اتخذ شو لنفسه شيئا من بضاعة جيلبرت هذه وهو الضحك الرشيق ( ممزوجا أحيانا بالشجن والرثاء ) ولكن سماءه لم تكن قط خالية من اله أو آخر . ولما كان الايمان جزءا من انسانية الانسان ، فان مسرحيات شو تكسب انسانية واضحة بفضل معتقداته .

على أن شو لم ينبج من بعض نقائص جيلبرت ذات الطابع التكنيكي الصرف . وأبرز هذه ما يسميه وليم ايرفين الشخصيات التي « تشرح نفسها بطريقة فاقعة (٢) » . فهو يقول ان شخصيات شو ذات بصيرة فوق مستوى البشر ، وهذه الضرورة الفنية في مسرح شو هي ذاتها التي حفزت شخصيات

(١) سبق ذكره ص ١٩٦ .

(٢) سبق ذكره ص ١٦٧ .

جيلبرت على شرح نفسها للناس . ولا يورد ايرفين تفسيراً لهذه الظاهرة . غير أنها راجعة ، بالطبع ، الى الطبيعة التعليمية التي تغلب على أعمال الرجلين .

ان كلا منهما تعليمي بطريقته الخاصة . وشو نفسه يتبين هذا حينما يقول ، في موضع من كتاباته ، ان مناقشات جيلبرت وآراءه تصبح مملة حقا ، ان لم يحملها الانسان على محمل الفكاهة .

والنتيجة الفنية لعملية السلخ الأخلاقي للشخصيات هي خلق شخوص « أدنى من الحياة » ، أى أقل حيوية ، وتجسيدا واقناعا من الشخصيات المتكاملة . ويشير آرثر الى العلاقة بين طريقة رسم الشخصيات ، والشخصيات نفسها فيقول معلقا على جريتشين ، بطة جيلبرت في مسرحية تحمل نفس الاسم :

« ان نقطة واحدة من الدم الدافئ لا تجرى في عروقها ، ولا فكرة واحدة من وحي الطبيعة .. تنبثق في رأسها . من أجل هذا ، فانها تستطيع — دون حرج — أن تضع في ألفاظها كل أفكارها (١) » . أى أنها ليست انسانية عادية ، فلا ضير عليها ان خالفت المعقول ، وجعلت أدق أفكارها دائما على طرف لسانها . فالعلاقة اذن بين طريقة رسم الشخصيات ، وبين ما تنتجه هذه الطريقة من شخوص علاقة وثيقة . وهذا ما يقصده ايرفين حين يتحدث عن ظاهرة شرح الشخصية لنفسها في مسرح كل من شو وجيلبرت ، بوصفها ضرورة فنية . وهكذا نجد أن شو ، باستخدامه نفس الحيل الفنية التي يستخدمها جيلبرت ، لتعويض النقص في تشخيصه ، يغتم نفس الغنم ، ويخسر ذات الخسائر التي تتخلص الى سلفه وأستاذه ، جيلبرت .

(١) سبق ذكره . صفحات ١٥٠ - ١٦٠ .

## الفصل الخامس

### شوكوميديا النقد الاجتماعي

بالرغم من أن اللون الذي أخرجه لنا شو من كوميديا النقد الاجتماعي هو لون خاص به ، يلائم عبقريته ، ويرد في النهاية إليها ، فإن كتابات أعلام الكوميديا الانتقادية قد كان لها — مع هذا — أثر واضح في مسرح الكاتب الأيرلندي .

وذلك هو الحال مع الفنانين الكبار . فإن إبداعهم تنتجه ذواتهم ، وتوجهه في نفس الوقت كتابات الأعلام . ولقد تأثر شو في مسرحياته بالتراث الكبير الذي تخلص للمسرح الفكاهي عبر الأجيال ، فأخذ منه بعضاً من مادته ، وصاغها بما هو أدنى لقلبه وغرضه . وهكذا نجد في مسرحياته لمحات من أرسطوفانيز وحيلا فنية من بن جونسون ، والتقاءه في الروح مع موليير وتقبلاً لبعض العناصر الفنية من مسرح عودة الملكية . كل هذا نجده في كوميديات شو بالقدر الذي يكفي لتلوينها بلون خاص ، وإن كان طابع شو نفسه هو — في التحليل النهائي — ما يميز هذه المسرحيات ويعطيها شكلها الأخير .

وفي هذا الفصل سنفحص هذه المؤثرات التي وفدت على مسرح شو من « الموتى العظام » ، كما كان شو يسمى الأعلام ، محاولين أن نحدد الدور الذي لعبته هذه المؤثرات في خلق كوميديا شو الانتقادية .

\*\*\*

١ — يقول شو في مذكرة تقديمية لمسرحية : « الاستعداد للزواج » :  
« لقد استغنيت هنا عن التقايد الذي يقضى بتقسيم المسرحية الى فصول ومناظر ، وعدت الى وحدتي الزمان والمكان كما كان المسرح اليوناني القديم يستعملهما .. وأنا أجد في الواقع أن الشكل اليوناني يفرض نفسه فرضاً حينما تصل الدراما الى درجة معينة من التطور الشعري والفكري . وما كان اختياري لهذا الشكل عملاً مقصوداً به اظهار المهارة الفنية ، وإنما هو ببساطة عمل تلقائي بحث فيه لاحدى مسرحيات الأفكار عن أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لها ، فكان هذا هو الشكل الكلاسيكي . والواقع أن مسرحية « الاستعداد للزواج » لو قسمت الى فصول ومناظر وامتد زمنها ليشمل فترة طويلة ، لأصبحت شيئاً مستحيلاً » .

وليس ثم سبب يدعونا الى الشك — مثلما يفعل وليم آرتشر (١) ، في أن شو يؤمن حقاً بما يقول هنا . كذلك ليس ما يدعو الى مقارنة الوحدة التي يرمى اليها المؤلف في « الاستعداد للزواج » وشقيقتها « سوء زواج » بالوحدة التي نجدها في « أوديب ملكا » . ذلك إن شو كان على الأرجح يرمى الى وحدة مسرحيات أرسطوفانيز أكثر مما كان يهدف الى وحدة مسرحيات سوفوكليس ومعروف أن مسرحيات الأول أقل جمالاً وانسجاماً — من ناحية الشكل — من مسرحيات سوفوكليس . وعلى كل حال ، فالمقارنة التي يجريها آرتشر بين مسرحيتي شو سالفتي الذكر وبين « أوديب ملكا » مقارنة ظالمة وخداعة ، إذ أنها تجري بين مأساة وملهاة . وكان الأقرب الى المنطق أن تقارن بين أرسطوفانيز وشو ، أى بين ملهاة وملهاة . تقول اليزابيث درو : « ان كوميديا النقد الاجتماعي ولدت من جديد في أوبرا كوميك جيلبرت وساليقان ذات المسخة الارستوفانية ، كما ولدت

في فكاهة اوسكار وايلد الذكية ، وفي المسرحيات الاجتماعية التي كتبها بينيرو وهنري آرثر جونز . ثم زاد نضج هذه الكوميديا في مسرحيات المشاكل الاجتماعية التي أخرجها جرانفيل باركر وستانلي هوتون وسينجين ايرفين ، وفي المسرحيات الهجائية العظيمة التي أخرجها برنارد شو (١) . ولقد تأثرت كوميديا شو من خلال جيلبرت — بمسرحيات ارستوفانيز الهجائية . ونحن قد رأينا ، في فصل سابق ، الى أي حد تأثر شو بفن جيلبرت . ولا بد أن هذا الأخير قد وجد في الاغريقي الكبير مادة ثمينة لأوبراته (٢) . ولو فحصنا مسرحية « الضفادع » لارستوفانيز فحسنا دقيقا فسنجد على الفور أنه فيما يخص الشكل والروح ، قد كان جيلبرت مرددا لكثير مما جاء في مسرحية ارستوفانيز . ان أغنيات جيلبرت الفردية وأغنيات الكورس عنده ، لها نظائر في أغاني الكورس في « الضفادع » ، وبعض هذه يشبه أغنيات جيلبرت الى حد يثير الدهشة ، وذلك في ترجمة جيلبرت مري (٣) .

ثم ان جيلبرت يعيد علينا من جديد روح النكتة الارستوفانية ، كما تتمثل في « الضفادع » . ومن الأمثلة الطيبة على هذه النكتة تلك التي تتحدث عن كليستينيز ، الذي لبس ملابس الحداد على أقارب له ، ليس لهم وجود . ولعل هذه النكتة أن تكون أصل نكتة مشابهة لجيلبرت ، نجدها في « قراصنة بينزانس » حيث يشتري الميجور — جنرال ستانلي

(١) Discovering Drama, pp. 163-4.

(٢) كان جيلبرت من المعجبين بفن بلانشيه ، وكان هذا معجبا بارستوفانيز .  
(٣) من الأغنيات الارستوفانية التي يظهر بها شبه قوى باغنيات جيلبرت واحدة يلقيها ديونيسوس ، ونجدها في رأس صفحة ٤٣ من ترجمة بروفيسور جيلبرت مري ، الناشر Allen & Unwin ، لندن ، عام ١٩٥٢ .

عزبة بها كنيسة ، ثم يتورط في كذبة ، فيشعر بالخزي ، ويجلس يبكي للعار الذي ألحقه بالأسرة التي كانت تمتلك العزبة من قبله ، والتي أصبحت الآن أسرته عن طريق الشراء ! .

على أن أهم من هذا كله طريقة المقارنة الفكاهية التي يجريها ارستوفانيز بين عالم خيالي مثالي ، والعالم الحقيقي ، والتي هي العمود الفقري لتكنيك جيلبرت . ان ارستوفانيز يستخدم هذا الأسلوب لتبيان غباء اثينا وعجزها ، منظورا اليها من الأعماق السفلى في هاديز ( الجحيم ) . والواقع أن هذا الجحيم هو في جوهره قصر من قصور الحقيقة المألوفة عند جيلبرت . انه مثل قصر الحقيقة ، ينشئ جوا خاصا يمتحن فيه الناس وتظهر نقائصهم .

وهنا ينطبق ما يقوله الناقد الفرنسي أوجيستان هامون في وصف مسرح ارستوفانيز على مسرح جيلبرت . يقول هامون : ان الحركة في مسرحيات ارستوفانيز ، غريبة ، ومركبة وغير واقعية . وهي تدور في عالم خيالي ، لا يدري أحد أين يقع (١) . وفي موضع آخر من الكتاب (٢) يشير هامون الى الطريقة التي يستخدمها ارستوفانيز في الهجوم الشامل على شخصياته ، والتي لا تخرج بعدها واحدة من هذه الشخصيات دون أن ينالها قدر من الهجوم يقلل من حبا لها . وهذا بالطبع هو نفس المصير الذي تلقاه شخصيات جيلبرت ، حينما تتعرض لقوى القصر السحرية ، وإذا كان جيلبرت يعترف ، في كلمة قدم بها لمسرحية « قصر الحقيقة » بأن الفكرة التي تغذي المسرحية قديمة جدا — في قدم « ألف ليلة وليلة » ، فان الحقيقة التي توحى بها هذه المقارنة مع ارستوفانيز تشير الى أن تلك الفكرة هي أقدم من هذا بكثير .

The Twentieth Century Molière : Bernard Shaw.  
trans. by Eden & Cedar Paul. p. 258.

(١)

(٢) نفس المصدر ص ٢٥٨ .

ومثل جيلبرت أيضا ، يضمن ارستوفانيز مسرحياته مناقشات لو أننا حملناها محمل الجد لأصبحت سخيفة لا معنى لها ومن أمثلة هذه المناقشات ما نجده في مسرحية : « السحب » ، حيث تصبح هجوماته على سقراط سوقية ، ولا مبرر لها ، ما لم تأخذها مأخذا هينا . والسبب في هذه الظاهرة أن ارستوفانيز — كجيلبرت أيضا — يعتمد في مؤثراته الفكاهية على طريقة التسخيف .

هذه النظرة السريعة على تكنيك ارستوفانيز كان لابد منها لاثبات الصلة غير المباشرة التي تقوم بين شو والكاتب الاغريقى . ولو رجعنا الآن الى الفصل الخاص بجيلبرت وشو لوجدنا أن الأخير يمتص في مسرحياته كثيرا من الخصائص الفنية لمسرح ارستوفانيز ، وهى الخصائص التى يعيد جيلبرت استخدامها في مسرحياته ، واوبراته .

على أن شو نفسه يجد صلة مباشرة بين تكنيك مسرحه وبين تكنيك ارستوفانيز . فهو في خطاب اكسفورد<sup>(١)</sup> يقول ان تكنيك ارستوفانيز وموليير هو تكنيكيه هو . ويصف شو تكنيك المعلم الاغريقى بأنه يتركز في ادخال الناس في مناقشات حول مسائل متفرقة ، ثم يخلق الكاتب عامدا نوعا من سوء الفهم ، وذلك بأن يرفض فهم ما يقال فهما صحيحا ، أو بأن يفهمه فهما ملتويا ، أو بأن يرد عليه ردا لا يتوقعه الخصم أبدا . والى جوار هذا يرى شو أن ارستوفانيز يعتمد خلق المعارك الجدلية والبدنية بين الشخصيات المتنافرة وأن يصور ما ينتج عن هذا كله من كوميديا فكرية وحركية ، في الجو المادى والفكرى المؤلف فى الفاصل الفكاهى للسيرك . ان هذا الفاصل لا يعتمد على مناظر ، وحوادثه تدور فى الخمس أو الست الدقائق التى تفصل بين ألعاب الفروسية ، ولذا كان فنانونه مضطرين الى

(١) سبق ذكره .

مراعاة وحدتى الزمان والمكان وتوزيع الأدوار توزيعا مناسباً ، فرييس الحلقة يوجه المناقشة ، بينما يوفر المهرج المؤثرات الكوميديية .

هذا الوصف الذى يقدمه شو لتكنيك ارستوفانيز هو وصف معقول الجوهر هذا التكنيك . انه يشمل الناحيتين الرئيسيتين فيه وهما : كوميديا الهدف الجادة ، وكوميديا التهريج والضرب . ولو اننا قارنا بين مسرحيتى : « الضفادع » و « سوء زواج » لوجدنا بينهما كثيرا من نقاط الالتقاء . ان التكنيك — فى خطوطه العريضة التى حددها شو فيما تقدم — متشابه فى المسرحيتين .

غير اننا ، قبل أن نمضى فى مقارنة العملين ، نحب أولا أن نقرر ما اذا كان شو قد تأثر تأثيرا مباشرا بارستوفانيز ، حينما كتب مسرحيته « الاغريقيتين » هاتين أم أنه — كما هى عادته كتب المسرحيتين أولا ثم أخذ يبحث بعد ذلك عن أسباب تبرر وجودهما .

اننا نجد أول اشارة للأثر الاغريقى على شو فى كلمة ألحقها المؤلف بمسرحية « ميچور باربارا » ، حيث اعترف شو بدينه لبروفيسور جيلبرت مرى ، الذى قرأ شو ترجمته لمسرحية يوريديس : « أهل باكوس » . وقد كتب شو « ميچور باربارا » عام ١٩٠٥ . وفى عامى ١٩٠٨ ، ١٩١٠ ، ظهرت كل من « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » على التعاقب . ثم جاء خطاب شو فى جامعة اكسفورد عام ١٩١٤ ، وفيه يعترف شو بوجود تماثل بين تكنيكيه وبين تكنيك ارستوفانيز . وهذا كله يشير بوضوح الى اهتمام متصل أبداه شو بالدراما الاغريقية . فليس من قبيل المغالاة اذن أن نستنتج أن شو قد قضى السنوات فيما بين ١٩٠٥ ، ١٩١٠ فى دراسة مستقصية لأعلام المسرح اليونانى . لقد ظهرت ترجمة جيلبرت مرى « للضفادع » عام ١٩٠٨ ولعل هذا هو السبب فى أن « سوء زواج » كما



سنرى حالا هي أقرب الى التكنيك الارستوفانى من «الاستعداد للزواج». وفي نفس الوقت ، يجب أن نبرز التطور التلقائي الذى كان شو يتجه اليه ، نحو ذلك النوع من مسرحيات النقاش الذى تمثله مسرحياته . فبعد محاولة ابتدائية فى « الانسان والسويمان » ، ( ١٩٠٣ ) ، أخذ شو يتحرر بسرعة من المؤثرات الأولى التى تعاملت على مسرحه ، وجعل يجد سهولة متزايدة فى خلق وتطوير أسلوب خاص به . ولقد انتهت هذه المحاولات الى خلق ما سماه شو نفسه : « مسرحية التحقيق الفكرى » ، ويمثلها كل من « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » . وكما قلنا سابقا ، ليس ما يدعو الى الشك فى صدق شو حينما ينبئنا بأن تبنيه ما سماه « الشكل اليونانى » ليس استعراضا لعضلاته الفنية ، بل هو تعرف طبيعى لمسرحية من مسرحيات الأفكار على أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لها . وليس ثم ما يدهش فى تحول شو الى الدراما الكلاسيكية فى تلك المرحلة بالذات من مراحل حياته الفنية . انها عاصرت انفصامه التام عن المدرسة الباريسية فى تأليف المسرحيات . لقد أدار شو ظهره تماما لمسرح القرن التاسع عشر ، وأخذ يتحول تلقائيا الى لون مسرحى يقرب من اللون الكلاسيكى ، وفى نفس الوقت : جاءه تأثير شبه مباشر من المسرح اليونانى عن طريق ترجمات جيلبرت مرى لروائع ذلك المسرح . ولهذا كله كان من الطبيعى أن يولى شو عنايته للدراما اليونانية وأن يتأثر بها . والى جانب هذا ، كان تأثير جيلبرت غير المباشر يعمل عمله ، بوصفه صلة ما بين شو والمسرح اليونانى . ثم اننا يجب ألا ننسى تجربة ابسن فى هذا الصدد . لقد أعرض ابسن عن المسرحية المحكمة الصنع ، فوجد نفسه يجرى التجارب على الشكل اليونانى ، ويفيد من هذه التجارب ، وخاصة فى مسرحية « اغريقية » من مسرحياته هى مسرحية : ( الأشباح ) .

\*\*\*

لننتقل الآن الى دراسة تفصيلية لمسرحيتى : « الضفادع » و « سوء زواج » . فى كلا المسرحيتين يستخدم المؤلفان موضوعا رئيسيا وسيلة للهجوم على الأشياء عامة . فى « الضفادع » يفحص المؤلف مزايا ونواقص مسرحيات اسخيلوس ويوريديس ، وخلال هذا الفحص ، يجرى تيار متصل من الاشارات والايماءات الى أثينا ، وسياستها ، وقادتها ، وفنائيتها ، وتصرفاتها فى حالى الحرب والسلام . اما الفحص نفسه فيتم فى اقله من خلال نقاش ومناظرة ، بحيث نجد أن الموضوع الرئيسى للمسرحية هو مادة المناظرة الأساسية ويتفرع عليه مناظرات ثانوية ، مثل تلك التى بين ديونيسوس واكرانيثاس وهيراكليس وتشارون وغيرهم .

وفى هذا التيار المتصل من النقاش والمناظرة يلقي الكاتب بمشاهد من التهريج والضرب ، وهذه تتفاوت بين عبقرية مشهد كوميدي ذلك الذى الذى يدور بين ديونيسوس وبين جثة أحد الموتى ، حيث يفاوض الأول الجثة على أن تحمل معها بعض الأشياء الى العالم السفلى ، وبين الكوميديا الصاخبة التى نجدها فى مشهد « العلة » التى تجرى أمام بيت بلوتو . وبين هذين الطرفين المتباعدين من أطراف المؤثرات الكوميديية هناك مشاهد من الفارس والبيرليسك ، يضمها المؤلف بعناية فى تيار المناقشة الجادة ، بحيث يضمن لمسرحيته أن تثير فى المشاهدين اهتماما حيا ، يبدأ ببدايتها وينتهى مع النهاية .

وشو يفتقر أثر هذه الصيغة المسرحية عن كتب فى « سوء زواج » . ان موضوعه الرئيسى هنا هو العلاقة بين الآباء والأبناء . غير أنه يقيم فى مسرحيته ستارا متصلا من نيران الهجوم ، يتناول كل ما استطاع أن يحشره من موضوعات فى مناقشات المسرحية .

ونفس المزاج الذى استخدمه ارستوفانيز من التهريج والبيرلسك

والفارس ، يستخدمه شو ليخفف من الملل الذى تبعته المناقشات الطويلة .  
والحادثة الترفيهية الرئيسية فى هذه المسرحية هى حادثة الطائرة البهلوانية  
لينا ، التى تسقط من السماء على رؤوس الشخصيات ، فتعطى المسرحية  
بهذا حياة وحيوية بمجرد ظهورها .

والطريقة التى تدار بها المناقشات واحدة فى المسرحيتين ، وهى تماثل ،  
بصفة عامة ، الخطوط الرئيسية التى يرسمها لها شو فى خطاب اكسفورد .  
أنها تعتمد على مزاج من العراك البدنى واللفظى . وفى « الضفادع » يتخذ  
العراك البدنى شكل مسابقة فى القوة البدنية والقدرة على التحمل تدور  
بين اكزاثياس وديونيسوس ، وذلك فى مشهد « العلة » أما فى « سوء  
زواج » ، فالقتال على وشك أن يقوم بين المثقف الجبان بنتلى ، وبين السوقي ،  
المنحط العقلية ، الوافر القوة البدنية ، چونى . وهناك أيضا مقارنة بدنية  
ومسابقة فى القدرة على التحمل بين لينا ، الطائرة ، وبين بعض الشخصيات ،  
وبخاصة تارلتون وبنتلى . ومن هذه المسابقة ، يخرج الأول خائبا . ان فشله  
البدنى هو مظهر من مظاهر النقص الفكرى عنده . أما بنتلى ، فانه يخرج  
من المعركة ، أفضل الرجلين . فبالرغم من أنه ضعيف وجبان ، فهو راغب فى  
المخاطرة ، ولهذا نراه يقرر أن يركب الطائرة مع لينا كمرافق لها ، وهذا شرف  
كبير له ، لأن لينا هى فى نظر شو المثال الكامل للتفوق البدنى والمعنوى .  
وواضح أن شو يستخدم عنصر التسابق البدنى بين شخصياته استخداما أعمق  
من استخدام ارسطوفانيز لنفس العنصر ، وهو بالنسبة للمعلم اليونانى  
مجرد وسيلة أخرى من وسائل الاضحاك . غير أن شو ، مع هذا ، لا يهمل  
جانب الاضحاك الصرف فى العراك البدنى الذى يدور بين شخصياته . مثال  
ذلك ما نجده فى العراك الذى يوشك أن ينشب بين چونى وبنتلى ، فان  
شو يجعل هذا الأخير يصرخ ويهتف ويتصرف كما لو كان طفلا صغيرا ،  
قد أفرعه قريب له كبير ، يتهدهده بالضرب .

وفى كلا المسرحيتين ، تؤدى سلسلة من المناقشات الثانوية الى المنظر  
الكبير فى المسرحية . ففى « الضفادع » ، نجد هذا المنظر الكبير فى مشهد  
المنظرة بين يوربيديس واسخيلوس ، وهى منظرة كبرى تنتهى بها المسرحية .  
ونفس هذا النمط نجده فى « سوء زواج » ، فان المناقشة الكبرى فى  
المسرحية تأتى قبيل النهاية ، حين تدخل لينا وتأخذ تكشف القناع عن كل  
شخصية ، وترى كلا منها وجهها الحقيقى ، كما ترى كل شخصية الوجوه  
الحقيقية لباقى الشخصيات . اذ ذاك يتضح أن بكل شخصية نواقص ،  
وان امتاز منها بنتلى بأمل غامض فى خير يصيبه يوم ما ، وعلى نحو غير  
واضح من الأنحاء .

\*\*\*

يعتمد ارسطوفانيز — شأنه فى هذا شأن كبار كتاب الكوميديا جميعا —  
على المقارنات . ففى « الضفادع » نضحك من المقارنة بين ادعاءات  
ديونيسوس وبين نواقصه ، بين خيالاته وتفاجره وبين جنبه الحقيقى فى  
أوقات الخطر . كذلك نضحك بطريقة مشابهة من نواقص الشخصيات  
الأخرى ، مثل يوربيديس واسخيلوس . وعندما يعرض ديونيسوس أن  
يضع شعر كل من يوربيديس واسخيلوس فى كفتى ميزان لكى يتسنى له  
أن يقرر : أى الشعرين أجود ، يقوم أمامنا نوع ثان من المقارنة ، هو فى هذه  
المررة بين ما هو مادى وما هو روحى . وثم مقارنة ثالثة بين الواقع والمثال  
نجدها فى « الضفادع » . ان عالم هاديز السفلى يدخل فى عملية مقارنة مع  
عالم أثينا العلوى ، فيصيب أثينا من هذه المقارنة كثير من الهزاء . وهذا  
اللون الأخير من المقارنة هو الذى يزيد من ربط ارسطوفانيز بشو .

اننا نعلم أن الكاتب الايرلندى يدخل بشخصياته الى الجحيم فى  
مسرحية « الانسان والسوبربمان » ، حيث يسخر هناك من العالم العلوى

الذى تعيش فيه انجلترا المعاصرة . ولقد وجدنا في أوائل هذا الفصل أن جيلبرت يستخدم المقارنة الساخرة بين الواقع والمثال في كثير جدا من مسرحياته . غير أن الشكل الذى تتخذه المقارنة في «الانسان والسوبرمان» يشبه الشكل الارستوفانى ، من قريب . ان مشهد الجحيم عند شو يتخذ — مثلما يتخذ مشهد اريستوفانيز — شكل المناظرة بين شخصين ، هما في حالة شو دون جوان والشیطان ، بينما يقوم التمثال بما يشبه دور المحكم ، ويتولى ، كالمحكم أيضا ، توفير عنصر الفكاهة . وعند نهاية المناظرة يجد الشيطان نفسه مضطرا الى الاعتراف بالهزيمة ، ولكن بعضا من نواقص دون جوان المنتصر تبدو واضحة للعيان ، ويسمح المؤلف للشيطان بأن ينتصر عليه في بعض النقط . ولو تأملنا ما يجرى في «الضفادع» لوجدناه مشابها لهذا . ان المتناظرين في هذه الحالة هما اسخيلوس ويوريديس ، والحكم الفكاهى هو ديونيسوس . ويخرج اسخيلوس من المناظرة منتصرا ، ولكن يوريديس المهزوم ينجح في أن يحرز بعض النصر عليه . وهذا النقد الشامل الذى لا ينجو منه شخصية واحدة هو عنصر بارز من عناصر مسارح كل من ارستوفانيز ، وجيلبرت وشو . انه في شو كامن في المسرحيات الأولى ثم يأخذ في الوضوح في المسرحيات التى يتبنى فيها المؤلف حيلة « قصر الحقيقة » ، ثم يبلغ أوجه في مسرحية : « بيت القلوب المحطمة » .

واذا أردنا أن نعر على نقط التقاء أخرى بين تكنيك كل من ارستوفانيز وشو ، وجب علينا أن نعود الى كتاب هامون .

فبعد أن يشير الناقد الفرنسى الى حقيقة أن بعض مسرحيات شو تبدو وكأنها مجرد سلسلة من المشاهد لا يربطها — فيما يبدو — رابط ما ، يضى هامون فيقول ان شو ، في هذه الناحية يشبه ارستوفانيز ، الذى

يستخدم « أسلوب الحوادث الاستطردية »<sup>(١)</sup> في مسرحياته . ويضيف هامون الى ذلك قوله ان المسرحية التى لا قصة فيها ، أو تلك التى لا قصة لها « تعكس خاصية فنية يشترك فيها شو مع استوفانيز ، الذى لا نجد في مسرحياته أحداثا ذات بال ، أو تعقيدا ، أو انقراجا لهذا التعقيد ، بينما نجد في نفس الوقت مجموعة كاملة من شخصيات كوميدية حية »<sup>(٢)</sup> .

ان هذا القول لا ينطبق الا على مجموعة المسرحيات التى بدأت بـ « الانسان والسوبرمان » حيث قام شو بمحاولة ابتدائية لخلق شكل درامى خاص به . وعلى هذا ، نجد كثيرا من العناصر الارستوفانية في « الانسان والسوبرمان » منها : النقاش في الجحيم ، والمقارنة الفكاهية بين العالم العلوى والعالم السفلى ، وطريقة « الحوادث الاستطردية » . والعنصر الأخير هو من الوضوح بحيث أن مارتن لام وجد مبررا للقول بأن « الانسان والسلاح » ، بدون منظر الجحيم ، انما هى في الواقع مسرحية استعراضية أى أنها أخف ألوان الكوميديا . انها تحوى كل العناصر التى تكون المسرحية الاستعراضية : القصة الموضوعية حيثما أتفق ، والخالية من الوضوح ثم تغيير الديكور من مكان الى مكان بلا سبب أو نمط<sup>(٣)</sup> .

على أن هذا قد كان في البداية فقط . ثم حدث أن ازدادت شهية شو للنقاش ، فأخذ يتجنب هذا التفكك في البناء المسرحى ويقتررب شيئا فشيئا من لون من ألوان الشكل اليونانى . ذلك أن التكنيك الذى نجده في «الانسان والسوبرمان» كان نتيجة مباشرة لرغبة شو في ارضاء ذلك الجزء من جمهوره الذى يهيم الترفيه أكثر من التعليم .

(١) المصدر السابق ص ٢٥٢ .

(٢) نفس المصدر ص ٢٥٣ .

(٣) سبق ذكره ص ٢٧٢ .

انه اضطرأ ، من أجل هذا القسم من الجمهور الى تغيير مناظره ، والابقاء على مظهر القصة المسرحية . أما في « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » فهو يستغنى عن تغيير المنظر والزمان ، ويستخدم ما سميناه في هذا الفصل نوعاً من أنواع الاقتباس للشكل اليوناني . ان أسلوب « الحوادث الاستطردية » هنا هو نفس أسلوب « الانسان والسوبرمان » غير أن كم النقاش قد زاد كثيراً .

ويشير هامون الى المشاكل الفنية التي يخلقها الموقف النقدي والتعليمي الذي يتخذه الكاتبان بازاء مادتيهما . لقد كان اتخاذ الموقف التعليمي أسهل على ارستوفانيز منه على شو . فالكتاب اليونانيون ، كانوا — اذا أرادوا التعليق أو التفلسف — يلجأون الى الكورس أو الأحاديث الجانبية أو الى الاستطراد ، وأحياناً ، كما يحدث كثيراً عند ارستوفانيز ، الى مخاطبة الجمهور مباشرة . ذلك أن تمثيل المسرحية ومشاهدتها كان — في تلك الأيام — أقرب الى طبيعة الاجتماع العام ، مما هو الآن . أما اليوم ، فإن كل هذه التسهيلات الفنية محرمة على الكتاب المسرحيين . ومع هذا ، فليس شو أقل اهتماماً من ارستوفانيز بالامكانيات الجدلية والتعليمية للمصريح ، بل لعله أن يكون أكثر من المعلم اليوناني اهتماماً ، ولهذا تعين عليه أن يجد لنفسه مخرجاً من المأزق الذي وضعه فيه تطور المسرح الحديث . وقد وجد شو واحداً من هذه المخارج في اعطاء شخصياته قدراً غير عادي من الوعي بالبيئة والوعي بالذات ، وكذلك قدراً كبيراً من الفصاحة وحسن التعبير ، وذلك ليتمكن من ايصال أفكار المؤلف الى النظارة . ومما له مغزى أن نفس هذه الخاصية التي تتميز بها شخصيات شو تشاركها فيها شخصيات جيلبرت ، ذلك أن هذا الأخير هو أيضاً مصلح عالمي ، وان كان حانب المصلح في شخصيته كامناً لا يبدو للوهلة الأولى .

غير أن هناك مواضع في مسرح شو يستخدم فيها المؤلف وسائل مباشرة لمخاطبة الجمهور . في « بيوت الأراميل » مثلاً ، يأخذ سارتوريوس في حديث انفرادي قصير<sup>(١)</sup> . وعند نهاية الفصل الأول من « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » ، تقوم إحدى الشخصيات فتحدث الجمهور مباشرة بطريقة واضحة . فهذان اذن مثالان من أمثلة التخاطب المباشر مع النظارة في مسرح شو . على أن شو ، في العادة ، يغلف محاولاته لمخاطبة الجماهير ، بأغلفة ، ان تكن رقيقة ، فهي على الأقل موجودة . وبعض الأمثلة الطيبة على هذه الأغلفة نجدها في مسرحية : « الانسان والسوبرمان » . هنا كان على شو أن يجتاز صعوبة درامية كبيرة ألا وهي حمل نظارته على أن يتقبلوا ذلك القدر الكبير من المناقشات الطويلة والآراء الفلسفية نجد بالمسرحية ولكي يتخلص شو من هذه الصعوبة نجده يلجأ الى حيلة بعد أخرى . هذا مثل من الأمثلة التي يحاول فيها شو التغلب على الصعوبة ، وخدمة غرضين من أغراضه في نفس الوقت .

انه يقحم شخصيتين من شخصياته في عراك صغير ، ويستعمل هذا العراك وسيلة للتنفيس عن النقد الذي يقدر المؤلف أن جمهوره لابد موجهه اليه في هذا الموضع من المسرحية . وفي نفس الوقت يجعل شو إحدى الشخصيتين تتهم الأخرى بالعجز الفكري ، وذلك لأنها لم تستطع احتمال الخطب الطويلة التي تلقىها الشخصية الأولى ، وبهذا يحاول شو أن يحمل جمهوره ، سواء بالتهديد ، ( بتوجيه نفس الاتهام اليه توجيهاً ضمناً ) أو بالتملق ، على أن يقبل نفس هذه الخطب الطويلة . فلو تاملل الجمهور ، لوجد الاتهام بالعجز الفكري مسلطاً على رأسه ، ولو قبل الخطب ، فكأنه قد حصل على شهادة من المؤلف بقوة الاحتمال الفكري ، وهذا اغراء

(١) الفصل الثالث . ص ٧٨ . طبعة بينجوين .

واضح للجمهور ، وتملق له في نفس الوقت . هذا هو المشهد الذي نشير اليه :

الشیطان : انك دائما تعود الى النقطة التي أثيرها ، رغم محاولتك التملص والتهرب والسفسطة ، فضلا عن طول خطبك طولا لا يحتمل .

دون جوان : اوه ، أهو كذلك ! من منا بدأ بالخطب الطويلة ؟ ومع هذا فما دمت أرهق عقلك ، فاترك صحبتنا ، وابحث عن الحب والجمال وغير هذا من اشياءك الأثيرة ، التي تدفعني الى الملل .

ان الحديث موجه أساسا ، وبصورة واضحة ، الى الجمهور . انه — عمليا — حديث مباشر مع النظارة وهو في هذا ، وفي كم التهديد الذي يتضمنه ، وفي النتيجة التي يحققها ، يلتقي مع الخطاب الصريح الذي تتوجه به احدى شخصيات « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » الى الجمهور في المشهد التالي :

الوحش : ( يجلس معتدلا ) . المسرحية الآن قد انتهت من الناحية العملية . ولكن الشخصيات ستناقشها نقاشا طويلا طيلة فصلين قادمين . أبواب الخروج كلها صالحة للعمل . طابت ليلتكم .

والنتيجة — طبعا — ان النظارة يقررون البقاء في الحالتين — حالة « الانسان والسوبرمان » وحالة « أكثر صدقا » .

غير أن شو لا يهدد جمهوره دائما : انه يجرب طريقة الاقتناع أحيانا : التمثال : أوشكت أعتقد انك لن تنتهي قط ، يا صاحبي . انك جد مفتون بسماع نفسك .

دون جوان : صحيح ، ولكن ، ما دمت قد واصلت الاستماع حتى الآن ، فأولى بك أن تستمر حتى النهاية .

ومره ثانية نجد أن هذا الحديث موجه الى الجمهور مباشرة . ان شو يقدر — في حكمة — ان جمهوره قد وصل حدا من الانهاك بحيث أن عددا قليلا آخر من الخطب لن يغير كثيرا من وضعه . ولهذا يغير شو تكتيكه من التهديد ، الذي كان يلائم جمهورا لم يفقد بعد قدرته على المقاومة ، الى الاقتناع المحسوب حسابه ، والذي يلائم معارضة فقدت الكثير من قوتها . وهكذا نجد أن شو يضمن أحاديثه الجانبية ، وتعليقاته ونداءاته للجمهور صلب حوار . وهذا — نظريا — يعتبر أفضل من الناحية الدرامية ، من الطريقة اليونانية ، ولكن ، بما أن شو يقوم بهذا التضمين بطريقة فجأة ، فان ما يكسبه مسرحه بهذه الطريقة انما هو كسب نظري ، أكثر منه كسبا حقيقيا .

ومما له مغزى ، ان هامون ، حين يحاول الدفاع عن شو ، ويبعد عنه الاتهام القائل بأنه يظهر واضحا خلال شخصياته ، يجد أن لا مفر من الاعتراف بصحة الاتهام . انه يقول : « تهدف الكوميديا الى الوعظ ، وحيث انها لم تعد تستخدم .. أساليب الكوميديا اليونانية لهذا الغرض فان حتما عليها أن تخلق شخصيات مغرمة بالجدل ، لا علاقة لها بالحركة المادية للمسرحية ، وان كانت صلتها بالحركة الفكرية صلة عميقة <sup>(١)</sup> » . أي أن هذه الشخصيات يجب أن تقوم بوظيفة ذات شقين : ترجمة القصة الى حركة فكرية ثم التهريج . غير أن هذه الثنائية لا تشكل في مسرح شو مزاجا فنيا ، وانما هو خلط يتم خيما اتفق .

\*\*\*

يصف بروفيسور الاردائيس نيكول خير ما يوجد في أعمال ارستوفانيز

(١) سبق ذكره . ص ٢٨٤ .



بأنه « الضحك الهادف <sup>(١)</sup> ». وهو يستخدم نفس هذا التعبير ليصف كوميديا شو <sup>(٢)</sup> . وهذا الجانب المتماثل من أعمال الرجلين هو الجدير بأن نؤكده ونلح عليه في أية مقارنة بين مسرحيهما .

ان كلا منهما كان له نفس الهدف ونفس الاتجاه ازاء فنه . ومن ثم استعمل كل منهما نفس الأساليب بصفة عامة . ولقد زاد الالتقاء بين الرجلين بما أبداه شو من اهتمام واضح بأعمال أعلام اليونان ، وأعمال يوريديس وارسطوفانيز بصفة خاصة . غير أن شو أخذ من اليونان ما لاءمه فقط ، وأهمل الباقي . انه مثلا يضرب صفحا عن الفجاجة والسوقية اللتين يظهرهما ارستوفانيز في الهجوم على سقراط في مسرحية : « السحب » ، وذلك بالرغم من أن الكاريكاتور الذي يرسمه ارستوفانيز لسقراط يشبه من بعض الوجوه طريقة شو في رسم الشخصيات .

ومن جهة أخرى ، نجد أن مناقشات ارستوفانيز هي أقل تحديدا والاحا من مناقشات شو . ان هذا الأخير أكثر اهتماما بالجانب الفكرى في مسرحياته ، وأشد احتفالا برسالة يريد أن يوصلها للناس ، من المعلم اليوقانى . ونتيجة لهذا ، نجد أن كم الفكاهة الصافية في « سوء زواج » هو أقل مما نجده في « الضفادع » . ان عبقرية ارستوفانيز الفكاهية كانت أكثر خيرية في هجماتنا من عبقرية شو . ومن هذه الناحية الأخيرة ، نجد أن جيلبرت أقرب الى ارستوفانيز من شو .

ذلك أن جيلبرت أيضا ، لم يكن له فلسفة واضحة محددة ، تضع على مبتكراته الكوميديية قيودا وسدودا .

٢ — يقول جون پالم في وصف مسرحيات بن جونسون : « ان الخاصية

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٠٦ .

(٢) المصدر السابق . ص ٧٤١ .

المميزة لمسرحياته نجدها بالذات في المزاوجة بين نظرة واقعية للأفراد والتفصيلات وبين نماذج عامة اختارها المؤلف وثبتها . ونتيجة لهذا يقوم في شخصياته مزاج غريب بين واقعية تفيض بالحركة وبين تجريد شكلى .. لكننا المؤلف قد قابل النساء والرجال من شخصياته في الطريق ، فأخذهم معه الى مكتبه بعضا من الوقت ، وهناك أخذ يتفحصهم ويحللهم ، ثم أخرجهم مرة أخرى الى ضوء النهار .. ومن ذلك الوقت فصاعدا أصبحوا يعلمون سلفا كيف يتعين عليهم أن يتصرفوا .. انهم الآن يملكون تلك التلقائية الآلية التى تميز الشخصية الفكاهية » <sup>(١)</sup> .

هذا الذى يقوله پالم عن طريقة التشخيص عند بن جونسون ، ينطبق أيضا على طريقة شو . ان نقطة الالتقاء الرئيسية بين الطريقتين تكمن فيما يسميه پالم المزج بين النظرة والواقعية للأفراد والتفصيلات ، وبين النماذج العامة المثبتة . اننا نجد هذا المزج في مسرحيات شو أيضا . وفي كلتا الحالتين نجد أن ظاهرة تشييت الشخصية هي نتيجة لذلك اللون من الواقعية الذى يؤمن به كل من جونسون وشو . ان هذا الضرب من الواقعية هو نقطة البدء وحجر الزاوية في نظريتهما الدراميتين ، وفي مراس كل منهما ككاتب مسرحى . لهذا قد يكون من المناسب والمفيد معا أن نبدأ هذه المناقشة لفنى الكاتبين بتحليل لتلك الواقعية ، ولما تعنيه بالنسبة لجونسون وشو .

لقد أدت واقعية جونسون به الى الهجوم على الكوميديا الرومانتية الشائعة على أيامه . فهو كان يؤمن بأن الجمهور ينبغى أن يضحك بهدف ما ، بينما الكوميديا الرومانتية تصرفه عن كل هدف ، بما تخاطب فيه من خيال وخرافة . وبالإضافة الى هذا ، كان جونسون شديد التحمس للكوميديا

بوصفها لونا فنيا مستقلا عن التراجيديا ، وان كان موازيا لها . لهذا ، اندفع جونسون محاولا أن يمنح الكوميديا ، بفضل الأساليب التي أبدعها لها ، الفرصة لتطور واسع مليء . وقد حملته موقفه التعليمي الصريح من الفن الى اعتناق اللون الهجائي بوصفه أكثر الأشكال الفنية ملائمة لأهدافه الإصلاحية .

وهكذا نرى أن جونسون قد كانت له نظرية : درامية بصفة عامة ، وكوميديية بصفة خاصة ، كان حريصا على أن يضعها موضع التنفيذ .

وفي هذا يقول ج . جريجورى سميث ان جونسون « لكي يثبت نظريته ، ويضمن أن يحقق هدفه المزدوج وهو الواقعية والهزاء معا ، وجه جهوده وجهتين ، الأولى في اتجاه تطوير الحيلة الفنية المعروفة بالمزاج الغالب (١) ، والثانية في طريقة معاملة القصة المسرحية (٢) .

ويشارك شو مع جونسون في أنه هو الآخر كانت له نظرية درامية جعل من مسرحياته أمثلة تطبيقية لها . وتلتقى نظريتا الكاتبين في عدة نقاط سندرسها حالا . غير أن النقطة موضوع النقاش الحالي — ألا وهي اتجاه الكاتبين الى كتابة مسرحيات تهدف الى اثبات نظرية درامية بعينها تستحق منا اهتماما خاصا ، لأنها دليل واضح على نظرة عقلية باردة ، نظر بها المؤلفان لمادتهما الدرامية . ان هذه النظرة هي التي تحكم طريقة رسم الشخصيات عند كل منهما ، كما تحدد موقفهما من القصة المسرحية ، وآراءهما في أهداف الكوميديا والدراما بصفة عامة .

يفصح شو عن آرائه في هذا الصدد ، في لا مبالاة متعمدة بآراء النقاد ، في مقدمة مجلد : « مسرحيات لطيفة » . ففي خلال وصفه للطريقة التي بدأ

(١) Humour

(٢) كتاب : Ben Jonson ص ٨٠ .

بها حياته ككاتب مسرحي نراه يقول : « كنت قد اندفعت بحماسة فتبنت القضية ( قضية الدراما الجديدة ) ، فبدلا من أن أدعها تنهار من أساسها ، تقدمت بنفسى أصنع الدليل على وجودها (١) » . هذه أيضا كانت حال جونسون . كان هو الآخر قد تبني قضية الكوميديا المطورة الموسعة ، ذات الاتجاه العقلي ، ووجد أنه لكي يدلل على صحة آرائه في هذا السبيل ، عليه أن يكتب مسرحيات تتمشى وهذه الآراء .

ولقد وجد جونسون — عمليا — انه مضطر الى استخدام حيلة « المزاج الغالب » كوسيلته الخاصة لتصوير الشخصيات . وهذه الوسيلة ، هي في التحليل النهائي لها ، تصوير عن طريق الكاريكاتور . ولقد استخدم شو نفس هذه الطريقة ، ليس فقط في حالات شخصيات كاريكاتيرية مثل مارشبانكس ( كانديدا ) وبروودينيت ( جزيرة جون بول الأخرى ) ، بل في الشخصيات الأقل من هذا تعقيدا مثل ماكوس ( من يدري ؟ ) ان هذه الشخصية الأخيرة وحيدة الصفة ، يمكن أن نقول ان « مزاجها الغالب » هو حب استعراض النفس . وهناك في مسرح شو شخصيات أخرى مماثلة . هناك الأب ، مستر كرامبتون ( من يدري ؟ ) وكروفتس ( مهنة مسيز وارين ) . وقد كان من الطبيعي أن يستخدم شو طريقة الرسم الكاريكاتيري للشخصية في حالة ذلك الفريق من الشخصيات الذي لا يحبه قط ، أو لا يحبه كثيرا . غير أنه — على خلاف جونسون — يرسم بعض شخصياته الأثيرة بهذه الطريقة أيضا . انه مفكر متفائل ، لا يهتم ، من الناحية الدرامية ، بالجانب السخيف أو الشرير أو القذر من الحياة الا بقدر ما يوحى له به من حيل مسرحية . لذلك فهو يستخدم كل ما هو مشبوه أو مخزن في الحياة كوسيلة من وسائل ابراز ما يراه هو في الحياة من تألق

(١) صفحة ٥ من المقدمة \* طبعة بينجوين .

ووعده بالخير . انه ليس — كبن جونسون — مشغولا بالجانب السبىء من الحياة التى يقدمها لنظارته .

ولكى يصور شو الشخصيات التى تنتمى الى الجانب المشرق من الحياة نراه يستخدم طريقة أخرى ، وان لم تقل عن الطريقة السابقة فى افتعالها . وكما هى العادة دائما مع شو ، نجده هو نفسه يسمى لنا هذه الطريقة . انه يصف طريقته فى رسم الشخصيات فى رواياته الأربع الأولى بقوله انها عبارة عن « بناء نماذج » لأنواع محسنة من الأفراد<sup>(١)</sup> ، أما فى الرواية الخامسة : « الاشتراكى غير الاجتماعى » ، فهو يقرر أن يتخلى عن هذه الطريقة وينتقل الى الرسم البانورامى . غير أن هذا القرار الأخير لا يتحقق قط . فان شو فى روايته الأخيرة هذه ، وفى مسرحياته جميعا ، يواصل استخدام طريقته الكاريكاتورية ، والرسم المثالى للشخصيات . والواقع أن الطريقتين هما جانبان لشيء واحد . انهما تجسدان أفكارا سابقة على المسرحية ، ويستخدم المؤلف الشخصيات فيهما وسائل لتحقيق هذا التجسيد . أما الأفكار التى لا يحبها شو فهو يصطنع لها طريقة الكاريكاتور ، وأما تلك التى يهش لها المؤلف فهو يستخدم لها طريقة التصوير المثالى . واننا لنجد مثلا ممتازا من أمثلة هذه التفرقة بين الشخصيات فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » ، حيث جون تائر هو الفرد النموذجى وروبيك رامسيدين هو الكاريكاتور . وهذا النمط يتكرر فى كل مسرحية يوجد بها بطل ومجرم على طريقة شو . والى جوار التماثل فى طريقة رسم الشخصيات ، يشارك شو جونسون تقديره الكبير للكوميديا كلون مسرحى ، ويوافق تماما على استخدامها لأغراض الإصلاح والتهديب . وهو كجونسون أيضا — يضع الاضحاك فى المحل الثانى من الأهمية بعد الأفكار ، ولا يهمه منه الا تأثيره على جمهور

(١) هندرسون . ذكر آنفا . ص ٨٤ .

النظارة ، كما أنه يشارك الكاتب اليزابيثى اعتقاده بأن الضحك يجب أن تحكمه القوانين الأخلاقية بدلا من أن يترك هملا . وعلى المؤلف ألا يسمح لنظارته بأن يضحكوا من خطايا الناس أو من أعمالهم الكريهة . ان من واجب المؤلف أن ينقذ الكوميديا مما يسميه جونسون : « التظرف المسرحى » ، والنكات المسرحية الصرف ، والاقبال على المسرح المخصص للتحقير والاضحاك<sup>(١)</sup> .

ولقد كان أثر هذا الانشغال الكبير بالهدف على فن كلا الكاتبين أثرا كبيرا حقا . لقد رأينا كيف أنهما اعتنقا طريقة مصطنعة لرسم الشخصيات تقوم على مزاج غريب من الملاحظة والآراء المعتنقة سلفا . كان هذا هو الأثر الرئيسى لهذا الانشغال . غير أنه قد تفرغ عليه آثار أخرى أقل أهمية ، منها الشك فى أهمية الحركة المادية للمسرحية واهمالها من الناحية العملية اهما لا ملحوظا . كذلك انسحب هذا الاهمال والشك على القصة المسرحية . وهذا كله أمر طبيعى فى نظرية مسرحية أرست أسسها على نوع بدائى من السيكلوجيا فى حالة جونسون ، وعلى شرح مبادئ مبسطة فى علوم الاجتماع والحياة والاقتصاد فى حالة شو . وفى مثل هذه النظرية تتركز الأهمية فى الشخصية وما تمثلها ، وليس فيما تفعله هذه الشخصية وما تدفع الآخرين الى فعله ، ولقد سبق أن ناقشنا ظاهرة اهما لشو للقصة المسرحية وللحركة المادية . أما فى حالة جونسون فيقول جريجورى سميث فى هذا الصدد : « ان الكاتب المسرحى الذى يعمل بطريقة الأمزجة الغالبة يعتمد ، نظريا ، ان لم يكن عمليا ، على المقارنات المادية بين هذه الأمزجة ، بدلا من الاعتماد على حركة مادية تفرض على الشخصيات . وقد كان حب جونسون

(١) صفحة ١٠٠ من آراء بن جونسون فى المسرح المسماة : « اكتشافات »

طبعة : John Lane The Bodley Head.

لشخصيات المشنقة (١) سببا في أن يقل اهتمامه بالقصة المسرحية ، ومن الناحية الأخرى ، كان اعراضه عن الحركة المادية التي يروج لها المقتنون بالفارس في المسرح الشعبى جافرا له على البحث عن بديل درامى من هذه الحركة فوجده في اعترافات الشخصيات وفي تدافعها بعضها ببعض (٢) . وبعبارة أخرى ، قد كان الاهمال النسبى الذى أبداه جونسون للحركة المادية والقصة المسرحية مفروضا عليه كنتيجة لطريقته الخاصة في رسم الشخصيات . وهذا بالضبط هو الحال مع شو .

أما وقد اختار الكاتبان هذه الطريقة الخاصة في رسم الشخصيات دون غيرها ، فقد واجه كلاهما مشكلة كبرى تلك هى : ضرورة اقناع النظارة بأن الشخصيات التى يرونها أمامهم ، والتى هى بالضرورة دمية لا أكثر ، انما هى شخصيات انسانية تسعى أمامهم على المسرح . وفي هذا السبيل يستخدم كل من شو وجونسون نفس الأساليب لاضفاء الحياة على دماهم . أما جونسون فهو في كلمات جريجورى سميث : « يجعل نماذجه ذوات الأمزجة تبين عن نفسها بوضعها في مواقف عديدة متنوعة ، أو بالأحرى هو يلقي عليها اذ هى تتخذ « بوزا » ما ( والواقع أن هذه الشخصيات تتخذ البوزات عوضا عن الحركة ، لأنها نماذج مثبتة ) أضواء وظلالا متغيرة . وبهذه الحيلة يعطى جونسون مظهر الحياة لشخصياته ، ويريد أن يحملنا على الاعتقاد بأن الشخصيات التى تمثل البخيل أو الجعجاع أو المغفل ، والتى تطلق عليها هذه الأسماء طوال المسرحية بل وتوصف مباشرة بأنها كذلك ، على طريقة أوراق البرامج المسرحية ، كما يحدث في مقدمات ، « كل خارج مزاجه » هى بخيل حقيقى أو جعجاع أو مغفل . أنه يسعى الى أحداث

(١) أى الشخصيات الاجرامية التى تنتهى الى المشنقة .

(٢) ذكر المصدر سابقا . ص ٨٨ .

مؤثراته بالعمل من الخارج ، بابرار خطوط الشخصيات عن طريق تغيير الأضواء التى تحيط بها ، نتيجة لتغير الظروف . وهو يركز أثر الصورة المعروضة فينا عن طريق مقابلتها بغيرها من النماذج ، ويجعل حوار الشخصيات الأخرى يلفت النظر الى نقاط في رسم الشخصية ينبغى ألا تفوتنا ... وهذه ( الحيلة الأخيرة ) يستخدمها المؤلف ليس كمفتاح لفهم المسرحية بقدر ما يستعملها كشرح اضافى ، غالبا ما يكون ضروريا ، لماهية الشخصية « (١) ولقد استخدم شو معظم هذه الوسائل ، أما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وأشهر أمثلة عنده لرسم الشخصيات عن طريق وضعها في ظروف تتغير بين الحين والحين وتلقى عليها خلالها أضواء متعددة ، ما نجده في مسرحية : « عربة التفاح » و « القديسة جون » . ففى المسرحية الأولى ، يصور لنا المؤلف شخصية ماجناس من زوايا متعددة ، وذلك بوضعه في أوضاع السياسى والمحب ، والزوج . ونفس هذه الحيلة ترينا جان دارك في مواقف : المرأة التقية ، والمحاربة ، ثم المرأة العادية التى تظهر نواقصها واضحة ، فلا تستطيع أن تفهم طبيعة الأحاييل والمؤامرات التى تسود حياة السلم . وفي كلتا هاتين الحاليتين ، بل وفي عديد غيرها في مسرحيات أخرى لا تنمو الشخصيتان من موقف الى آخر ، انما تظلان ثابتتين ، ويكتفى المؤلف بتصوير « البوز » الذى تشغله الشخصية الواحدة .

أما الملاقاة بين الشخصيات كوسيلة من وسائل التسخيف ، فان شو يستخدمها على نطاق واسع . وقد سبق لنا أن درسنا هذه الناحية من تكنيكه في فصل سابق .

\*\*\*

كان ما تقدم عرضا سريعا لنقاط التشابه بين كوميديا جونسون

(١) ذكر المصدر سابقا . ص ٨٨ .

وكوميديا شو ، وهي نقاط نشأت عن تشابه بين نظريتهما الدراميتين ، ومراسهما ككاتبين مسرحيين . فما هو الأثر الذي تتركه أوجه التشابه هذه على كوميديات الكاتبين ؟ هل تقرب كوميديا شو ، بهذا ، من كوميديا جونسون ، أو العكس ؟ هل تؤدي هذه التشابهات بشو الى أن يتبنى أيا من حيل جونسون الفنية ؟ .

كى نجيب على السؤال الثانى ، ذلك الذى يتعلق بأوجه الارتباط بين كوميديات الكاتبين ، سنفحص مسرحيتين من مسرحيات جونسون نجده فيها ، من ناحية الروح والتكنيك ، أقرب ما يكون الى شو . أما المسرحيتان فهما : « المرأة الصامتة » و « سوق بارثولوميو » .

لقد وصفت أولى هاتين المسرحيتين بحق بأنها أقرب عمل كتبه كاتب ، قبل ايشيريج ، لروح كوميديا العادات الاجتماعية <sup>(١)</sup> . وبالنظر الى الدين الواضح الذى تدين به كوميديا العادات مسرح شو ( وستناقش هذا الدين حالا ) ، فان هذه الصلة بين « المرأة الصامتة » وبين كوميديا العادات الاجتماعية ذات الدماعة واللألاء ، تشير الى علاقة غير مباشرة بين مسرحية جونسون وكوميديا شو . غير أن هناك صلات أخرى غير هذه ، ربما كان أهمها هو المعاملة التى يلقاها فى مسرحية جونسون الشخص المسمى « تروويت » . وواضح أن المؤلف يهدف الى أن يصوره على أنه صاحب عقل كبير ، يجد نفسه بين جماعة من الاخوان المرحين ، الذين يبحثون عما يرفه عنهم على حساب الشخصية المسماة موروز . ان تروويت ، ماهر ، زكى ، وواسع الحيلة ، مثله فى هذا مثل موسكا فى مسرحية « ثولبونى » وفيس فى « الكيمياء » ، ولكنه على النقيض من هذين — ليس شريرا . وهو لهذا يقرب كثيرا من البطل عند شو ، الذى يشترك معه فى العقل الكبير

(١) جون پالر . سبق ذكر المصدر . ص ١٧٩ .

وفى حب الكلام وفى الذكاء النير وفى الرغبة المتحرقة للتدخل فى شئون الناس جميعا . ويشترك تروويت كذلك مع أبطال شو فى المصير الذى يلقيه . فهو عند نهاية المسرحية يغلب على أمره . ذلك أن « دوفين » ينجح فى أن يحجب عنه سر المرأة الصامتة . وهو يعترف بهذه الهزيمة حينما يقول لدوفين قرب نهاية المسرحية : « أجل يا دوفين ، لقد حرمت أصدقاءك أطيب أجزاء الغنيمة حين حجبت عنهم هذا الجزء من المؤامرة » . وهكذا نجد أن تروويت قد انكشف هو الآخر ، مثلما ينكشف موروز الذى هو « شرير » المسرحية . وأهمية انكشاف تروويت بالنسبة للنمط الذى تسير وفقه المسرحية واضحة ، فهذا الانكشاف يقرب نمط المسرحية من نمط مسرحيات شو ، حيث يصوب المؤلف ، متبعا فى هذا أستاذه جيلبرت ، سهام النقد الى جميع الشخصيات ، ويفضح البطل والشرير معا .

ونفس هذا النمط يتكرر فى مسرحية أخرى من مسرحيات جونسون هى : « سوق بارثولوميو » . هنا لا يتكشف أمر عصابة الأغبياء والأوغاد والصوص التى تلحق الأذى بالسوق ، وحسب ، بل ينكشف كذلك أمر الضابط القضائى « أوفردو » ، الذى ينتقد المؤلف حماسة البريء فى الكشف عما يسميه هو بالجرائم انتقادا غير قليل . وفى نهاية المسرحية ، تدعى جميع الشخصيات الى بيت اوفردو ، بناء على اقتراح من كوارلاس . وهنا يؤكد هذا الأخير مغزى كشف اوفردو بطريقة تجعلنا نتبين بوضوح أن المؤلف يصر على هذا الكشف ، راغبا فى أن يلتفت أنظارنا اليه :

يقول كوارلاس : « اذكر انك آدم ، من لحم ودم ! أنت الآخر بك نواقص ، فانس لقبك اوفردو ، وأدعنا جميعا للعشاء <sup>(١)</sup> » . ويوافق اوفردو

(١) اسم اوفردو الكامل : آدم اوفردو . واللقب معناه فى الانجليزية المبالغة فى العمل . وكوارلاس يتلاعب بمعنيين لاسم آدم . فهو الاسم الأول لاوفردو ، وهو كذلك اسم آدم ، أبى البشرية ورمز الانسان .



على الدعوة ، ويؤكد أن هدفه هو التهذيب وليس التدمير ؛ التعليم وليس التحقير . ولو أننا ترجمنا هذا الى لغة شو الخاصة لقلنا ان الضابط القضائي اوفردو هو رجل مثالي تذهب عنه مثاليته ، لأن طبيعة الأشياء ، تأبى أن تحتل مواقف جامدة أو أنظمة متحجرة . ان جونسون في حالتى تروويت و اوفردو يخلق مؤثرات كوميدية عن طريق المقارنة بين الادعاءات والحقائق . وهذا بالضبط هو ما يفعله شو بفكرة السوبرمان ، والبطل المثالى بصفة عامة .

وفي كل من « المرأة الصامتة » و « سوق بارثولوميو » يخفف جونسون من حدة نقده ، ويقلل من جمود البناء المسرحى ، ويقنع من الضحكة بوجودها ، دون أن يلج كثيرا على أن يؤدى وظيفة وعظمية . ان هدفه يبدو متفقا مع ما يعلنه اوفردو من رغبة في التهذيب دون التدمير . ولهذا نجد جونسون هنا أقرب الى الهدف الذى أعلنه شو لكوميدياته وهو : « وخز الخنازير بالابر (١) » . من الهدف الذى أعلنه جونسون لكوميدياته وهو « الزج بالنضال فى الضلوع (٢) » . وقد كان هذا هو هدف مسرحياته السابقة على « سوق بارثولوميو » و « المرأة الصامتة » ولعله ليس من قبيل الصدفة أن تحوى هاتان المسرحيتان عناصر أخرى جعلها شو بعضا من عناصر تكنيكه . ففي « المرأة الصامتة » مثلا ، يعطى المؤلف تروويت خطبا طويلة رنانة تتألق بالذكاء والعبارات التى تشبه الحكم والأمثال ، وتفيض بالأفكار الرشيقة الجريئة . وتذكرنا هذه الخطب الى حد كبير بخطب شخصيات شو ، وذلك ، ليس فقط فيما يخص رنتها ، بل فى نمطها أيضا . ان الذى يلقي هذه الخطب هو البطل ، تماما كما يحدث فى مسرحيات شو .

(١) الخنازير ، أى الشخصيات المخطئة .

(٢) أى الاصلاح عن طريق الجرح والبتر . . . الخ

كما أن هذا الخطب هى جزء من نقاش واسع يتناول العديد من الأشياء ، ويختلفه البطل اختلافا ، دون أن يكون له علاقة عضوية بقصة المسرحية . أما الأفكار التى يحتويها النقاش فهى موجهة بوضوح الى الجمهور . وهكذا ، لا يكاد تروويت يدخل المسرح ، بعد ثوان من بداية الفصل الأول ، حتى يبدأ نقاشا طويلا مع كليريمونت ، يدور حول قيمة الزمن ، وطالبات الكليات فى المدينة ، والجمال الطبيعى والجمال المطلوب ، وموضوعات أخرى متنوعة . وطوال هذه المناقشات ، يقوم كليريمونت بدور ثانوى ، فان اجاباته تضمن للمناقشة أن تتصل ، وذلك بتزويدها بالوقود اللازم . ومما تجدر ملاحظته أن تروويت يبدأ مناقشته الطويلة هذه بالهجوم على زميله وخصمه فيها ، وهذه ، كما قال شو فى خطاب اكسفورد ، هى الطريقة المثلى لخلق المناقشات . وقد ضمن شو هذا كله ، فى مسرحياته . ونسجه نسجا . ففي مقدمته للسلسلة المسرحية المسماة : « العودة الى متوشالغ » . يقول شو انه قد وجد خلال حياته المسرحية أن الطريقة المثلى لكى يبدو المرء مجددا ومبدعا هى — الى جوار وسائل أخرى — أن يجيب فى الناس ما هو كامن فى نفوسهم من انجذاب نحو الخطب الطويلة الرنانة (١) . وربما كان شو فى قوله هذا متأثرا بما وجده جونسون من فائدة من وراء استخدام هذه الحيلة الفنية .

وتشارك « سوق بارثولوميو » مع عديد من مسرحيات شو فى التراخي الشديد فى بنائها . انها تشبه « اندروكليس والأسد » فى كونها سلسلة من المشاهد قليلة الارتباط ، كثيرة الضحك تتنافس فيها الشخصيات مع السوق فى الاستحواز على اهتمامنا . أما القصة فهى تأتى فى المحل الثانى بعد هذين الطرفين المتنافسين . والطريقة التى تنتهى بها المسرحية ، والتى يوفق فيها

المؤلف بين مجرمي السوق ، وبين الضابط القضائي اوفردو ، توازي في عدم قدرتها على الاقتناع ما نجده لدى امثالها في مسرحى شو وجيلبرت . ومع ذلك فنحن نتقبلها بسهولة ، بعد أن سحرتنا هذه التوليفة العبقريّة من الواقعية والخيال ، وهى تبلغ أوج النجاح فى هذه المسرحية التى تعد بحق أكثر مسرحيات جونسون اطمئنانا وراحة أعصاب .

وفى « سوق بارثولوميو » أيضا عنصر آخر من العناصر التى كونت فيما بعد مسرح شو . ألا وهى المناظرة التى تجمع بين الجد والفكاهة ، والتى يقصد بها ان تعظ الناس وترفع عنهم فى وقت واحد . ان مناظرة كهذا تقوم بين لاعب الدمى وبين « زيل أوف ذا لاند <sup>(١)</sup> » ، فنجد فيها من الفكاهة والجد ما يجعلنا نسميها جيلبرتية ومن ثم قريبة من شو .

وانا لنجد مثلا طيبا . لهذا اللون من المناظرة فى مشهد المخدع ، الذى يدور بين ما جناس وعشيقته أورينثيا فى مسرحية : « عربة التفاح » .

ما قلناه فيما تقدم لا يكفى لاثبات أثر مباشر لمسرح جونسون على مسرح شو . فهل يوجد مثل هذا الأثر حقا ؟ يبدو مما يقوله شو نفسه انه يعتقد بوجوده . ففى مقدمته لمسرحية « المليونيرة » يقول شو ان المسرحية « لا تدعى انها أكثر من احدى مسرحيات كوميدى الأمزجة الغالبة ، تحوى جمعا غريبا من الشخصيات كتلك التى كان بن جونسون جديرا أن يخلقها لو أنه اليوم حى <sup>(٢)</sup> » .

الى أى مدى تعد هذه الدعوى صحيحة ؟ وبعبارة أخرى ، ماذا نجده فى

(١) كثير من الاسماء فى مسرح جونسون له معنى ، لأن الشخصيات هى تجسيد لصفات معينة . وهنا نجد شخصية لاسمها معنى واضح هو : « متحمس البلد » ، أو Zeal of the land زيل أوف ذا لاند .  
(٢) صفحة ١٠٥ .

« المليونيرة » مما يمكن أن يعتبر اقتباسا مباشرا من تكنيك جونسون ؟ أول ما نلاحظه على الشخصيات هو أن المؤلف قد تعمد أن يبرزها ويوضحها بأكثر مما اعتاد أن يفعل بشخصيات مماثلة لها فى غير هذه من مسرحيات شو . ان ايبفينيا ، مثلا ، تعلن عن مزاجها الغالب اعلانا ، وذلك بأن تردد بين الحين والحين انها خالية من روح الفكاهة <sup>(١)</sup> بل انها لتعرض أمام أنظارنا الطريقة الآلية التى رسمت بها شخصيتها فنقول : « ان بى زمبركا بالداخل <sup>(٢)</sup> » . أما بخلها ، وهو جزء من مزاجها الغالب ، فان الحوار يتكفل بابراره ، أما عن طريق ما تقوله هى عن نفسها ، أو ما يقوله عنها آخرون <sup>(٣)</sup> . ان ألاستير مثلا يدعوها « حيوانة بخيلة » .

وصديقها ايدريان ، مزاجه الغالب هو الشراهة . وعن طريق هذه الشراهة يسوء حاله ، وينكشف ، بل ينال ضربا مبرحا على يدى ايبفينيا فى الفصل الرابع . أما الشخصيتان الأخريان اللتان تظهران فى الفصل الأول ، فان احدهما وهى باتريشيا ، صديقة زوج ايبفينيا ، تتمتع بمزاج غالب هو هدوء الأعصاب وهى تقول ان هذا المزاج يمكنها من أن تجعل الناس من حولها سعداء .

والى جوار هذه الأمزجة الظاهرة ، والصراحة التى يبرزها بها المؤلف ، هناك عنصر آخر من عناصر مسرح جونسون . ذلك أن شو يشغل نفسه فى هذه المسرحية بشخصيات بها بعض الدناءة بطريقة أو بأخرى . ايبفينيا ، مثلا ، بخيلة ، وايدريان شره . ثم أن ايبفينيا لها أيضا بعض الصفات الأخرى الباعثة على الاحتقار ، مثل الغباء ، واللسان السليط ، والغضب

(١) صفحات ١٤٣ ، ١٤٧ من المسرحية .

(٢) صفحة ١٤٧ .

(٣) صفحات ١٥٥ - ١٥٦ .

السريع الذي لا يمكن التحكم فيه . وهذه الصفات السيئة فيها هي عيوب شخصية لا يمكن الاعتذار عنها بشيء . انها ليست — مثل أكاذيب آن ، ومؤامراتها وخداعها — موضوعة في خدمة هدف اسمي . وأصعب من هذا تفسيراً واستعصاء على التقبل ما نجده من شراهة ايدريان . انه الوحيد في طول دراما شو وعرضها الذي يجعل له المؤلف هذه الصفة المخجلة . لهذا تبدو هاتان الشخصيتان غريبتين على مجموعة شخصيات شو . وواضح أنه كان ، اذ هو يرسمها ، واقعا تحت تأثير اللحظات غير الكريمة التي كانت تحرك جونسون في كثير من الأحيان .

وبعد هذا لا نجد في « المليونيرة » شيئا يمكن أن ننسبه الى جونسون . ان المسرحية لا تحافظ على الوحدات الثلاث ، وطريقة افراج الأزمة فيها ، الى جوار شخصية الطبيب المصري ، التي لا يمكن أن يخرجها للناس غير شو نفسه ، كل هذا لم يكن ليخطر لجونسون أن يشغل نفسه به على الاطلاق . ثم ان الأفكار التي ترددها المسرحية هي بالطبع غريبة على الكاتب الاليزابيثي . ومن هذا نستنتج أن تأثير شو بمسرحية جونسون قد اقتصر على تبني فكرة الأمزجة الغالبة .

ويبدو أن شو نفسه يوافق على هذا الرأي لأنه يصف مسرحيته في المقدمة التي كتبها لها بأنها « مسرحية أمزجة غالبة وشخصيات غريبة معاصرة » .

\*\*\*

قال جونسون ذات مرة أنه « لا يعترف بأحد أستاذا له » ، وقال شو ان مسرحياته « هي نسيج وحدها » . وكلا الكاتبين يثبت ما يدعى لنفسه من أصالة بتحديد مجال مسرحه تحديدا خطيرا ، وبتضييق مدى الاختيار فيما يخص مادة المسرحيات . انهما يطبقان نظريتهما الدراميتين داخل

الحدود التي رسمها كل لنفسه ، وينجحان في انتاج لون من ألوان الدراما هو في التحليل النهائي خاص بكل منهما . أما شو فانه يضيف الى كوميديا الأمزجة الغالبة عنصرا جديدا عليها هو النقاش . ويمكن القول بصفة عامة أن الأمزجة الغالبة لشخصياته هي أمزجة فكرية وسوسولوجية ، بدلا من أن تكون سيكولوجية . وفيما عدا « المليونيرة » ، نجد أن هذه الأمزجة هي أقل بروزا مما نجده في شخصيات جونسون . ان نظرة شو واحساسه ، وهما أكثر كرما وأطيب قلبا بما لا يقاس من مثيلتيهما عند جونسون ، تمكنانه من أن يكون أكثر مرحا وأقل حدة في تقده . وهو على النقيض من زميله الاليزابيثي ، غير مريض في نظرتة للناس والأشياء .

والأثر المباشر لهذا كله على فنه هو اننا نقبل على هذا الفن بأكثر مما نقبل على فن جونسون . ان شو لا يكتفى بفضح الشر ، كما يفعل الاليزابيثي ، بل هو أيضا يجعل من الخير شيئا طريفا . ان كوميدياه خيرة ، خالية من الشر .

\*\*\*

٣ — خصص الناقد الفرنسي اوجيستان هامون كتابا بأكمله (١) لدراسة مقارنة بين أعمال شو وأعمال مولير . انه ينظر الى الكاتب الاليرلندي على أنه مولير القرن العشرين . ولقد لخص هامون دعواه بوجود علاقة وثيقة بين الكاتبين في العبارات التالية : « أنا لم أقل قط .. أن برناردشو هو مقلد مولير ، بحيث ينبغي أن يظهر التماثل بينهما واضحا للجميع . انما قلت .. ان برناردشو قد تبني تكنيك مولير ، والله بمعاونة

(١) سبق ذكره .

من هذا التكنيك ، بعد تطويره بحيث يصبح ملائما لشخصيته ، قد كتب روائع من المسرحيات الكوميديّة » (١) .

ومن جهة أخرى ، كتب اندريه مورو دراسة رائعة لشو (٢) ، نفى خلالها وجود تشابه بينه وبين مولير ، وقال ان الدعوى بوجود هذا التشابه لا معنى لها . أما ايريك بنتلى فهو أصرح من هذا في نفيه لوجود هذا التشابه . انه يقول : « النقاد الذين يتسبون علاقة شو بالمسرح الفيكتوري العادى ، أو حتى بجيلبرت وويلد ، خلقون أن يتجنبوا أخطاء أولئك الذين لا يرون الا علاقته بحركة المسرح الراقى الذى ظهرت أولى مسرحياته فى رعايته . وهناك ، بالطبع ، أناس لا يرون من شو الا ارتباطه بمولير ، وجونسون ، وارسستوفانيز . بل ان واحدا من عباد شو ، ( اوجيستان هامون ) قد وضع قوائم ليثبت بها ، بما يشبه الأشكال البيانية ، أن شو ومولير متماثلان فى كل النقاط الكبيرة التى تناولها الفكر والتكنيك فى مسرحيهما . أما غالبية المعلقين الأكاديميين ، فهم ليسوا أقل من هذا غلظا فى الادراك .. فهم يقحمون أنفسهم فى عمليات تصنيف عقيمة لا يسندها التاريخ ، ينتهون فيها الى عملية توزيع جوائز : الجائزة الأولى يفوز بها عادة مولير ، والثانية جونسون والثالثة ارستوفانيز ثم يضيفون بعد ذلك قولهم . وقد اشترك أيضا فى السباق برنارد شو » (٣) .

الى جوار هذه النقاط والنقاط المضادة ينبغى أن نضع أيضا اعتراف شو نفسه ، فى خطاب اكسفورد (٤) ، بأن تكنيكه هو نفسه تكنيك ارستوفانيز ومولير . ثم اننا يجب أن نذكر أيضا أن شو لا يعترض على

(١) صفحة ٣٠٣ .

(٢) جاءت فى كتاب : Poets and Prophets, trans. by Hamish miles, p. 97.

(٣) سبق ذكره . ص ١٩٤

(٤) سبق ذكره .

ما قاله ج . س . كوليس فى ربط تكنيك كل من الكاتبين بعضهما ببعض . يقول كوليس فى كتاب قرأه شو قراءة مدققة وهو لم يزل يعد مخطوطا ، ثم علق عليه : « حينما تبلغ الكوميديا ذروة معينة من ذرى الالهام فانها دائما تتخذ شكلا واحدا بعينه . ان « عدو البشر » يمكن أن تسمى مسرحية على الطريقة الفرنسية ... و « جزيرة جون بول الأخرى » يمكن أن تدعى مسرحية على طريقة شو — ولكن هل هناك فرق حقيقى بين أسلوبيهما ؟ .. ان كلمات الشخصيات وحركاتها تعنى أكثر مما يظهر لنا . أما القصة المسرحية ، ان صح أن هناك قصة مسرحية ، فهى موجودة كى تخدم الموضوع » (١) .

ماذا نفعل بكل هذه الآراء المتعارضة ؟ ان شو نفسه يقدم الحل . انه يقول ان تكنيكه يماثل تكنيك مولير . وما قبوله لما ذكره كوليس من تماثل فى تكنيك الكاتبين الا نوع من التوسع فى هذه العبارة . لقد استخدم شو تكنيك مولير لأن كلا الكاتبين كان يكتب الكوميديا الراقية . هذه العبارة الأخيرة هى من التعميم بحيث تضم نقاط التشابه العديدة التى نجدها بين الكاتبين فى نفس الوقت الذى لا تستبعد فيه الخلافات غير المنكورة التى تقوم بينهما . ثم انها تسمح أيضا بأن ندرج تحتها تلك التشابهات التى لا يخلقها اقتباس مباشر لشو من مسرح مولير ، وهى التشابهات التى سيحاول البحث الحالى أن يثبت انها موجودة فعلا .

ليس بين نقاط التشابه بين مولير وشو ، التى يوردها هامون (٢) ما يوحى بوجود اقتباس محدد لشو من تكنيك المعلم الفرنسى . ان هامون يجد أن الحركة فى مسرحيات الكاتبين « غامضة ، هزيلة ، وغير واضحة المعالم » . أما المواقف فهى « غالبا ما تكون سخيفة فى غرابتها ، وخاضعة

(١) Shaw, P 121.

(٢) سبق ذكر المصدر ، صفحات ٣١٠ - ٣١٢ .

لمطالب الشخصيات « . والقصة المسرحية عند الكاتبين « بسيطة جدا ، وغالبا ما تتعذر على التنفيذ » . والحوادث أيضا « يستخدمها المؤلفان لمجرد إبراز فكرة ما أو ناحية من نواحي الشخصية . ان مسرحيات الكاتبين هي مجرد مجادلات ومحادثات ، ومناقشات » . ولا يجد الناقد الفرنسي في شخصيات موليير وشو أية محاولة لخلق نماذج من الخير المطلق أو الشر المطلق . وكلا الكاتبين في رأيه يستخدم المبالغة والطريقة الكاريكاتورية في رسم الشخصيات . وهذه الشخصيات يصيبها تناقضات حادة مفاجأة في تصرفاتها . وهي جميعا تنتمي الى فئة الناس العاديين الذين نلقاهم في حياتنا اليومية ، وليس بينها شخصيات مريضة . والكوميديا التي تساهم هذه الشخصيات في ايجادها هي مزاج من اليرلسك والفارس والتراجيديا .

هذه في رأى هامون ، هي أهم النقاط التي يلتقى عندها كل من موليير وشو . على أن من الواضح ان كثيرا من هذه النقاط هو في الواقع الخصائص العامة لكتاب الكوميديا النقدية . بل ان هامون نفسه يدرج كلا من ارستوفانيز وجونسون وموليير وشو ، ونفرا آخر من الكتاب ، بوصفهم ممثلين لمدرسة معينة يسميها هو مدرسة « عدم الاحترام » ، أى المدرسة التي لا تبالى ألا تحترم أحدا — مهما كان محترما ، اذا كان لا يستحق هذا الاحترام فعلا . أما ندرة أو هزال الحركة المادية ، وخضوعها للحركة الفكرية في مسرحيات الكاتبين ، فإنا نجدها أيضا في ارستوفانيز ، وفي جونسون بوجه خاص . ونفس الشيء ينطبق على قصة المسرحية وعلى الحوادث . وبين الكتاب المسرحيين الأربعة الذين سبق ذكرهم ، نجد أن ارستوفانيز وشو وحدهما هما اللذان لم يخلقا لنا نماذج للخير والشر المطلقين . وعلى كل حال ، فهناك طرطوف ودون جوان ، وهما يشتان أن موليير قد وجد من نفسه القدرة على خلق ممثلين للشر المطلق . وفي هذا يقول بنتلي : « اين

نجد في شريعة شو وحوشا اشداء وباعثين على الموعظة مثل موروز و ارياجون؟ لو أن نفس شو طاوعته على ان يخلق مثل هذه الشخصيات ، لما طاوعته فلسفته المتأثرة بروسو <sup>(١)</sup> . أما فيما يخص المبالغة والرسم الكاريكاتورى للشخصيات فهذا ، بالطبع ، ليس قاصرا على موليير أو شو . ان ارستوفانيز وجونسون كثيرا ما يستخدمان هذا الأسلوب ، الذى هو في الواقع النتيجة الطبيعية لما يسمى بالرسم من الخارج . ذلك ان الكاتب حينما لا يستطيع ان ينظر الى شخصياته نظرة سيكولوجية متعمقة ، فانه يلجأ الى المبالغة والكاريكاتور لتعويض النقص . يتبقى بعد هذا مسألة المزاج الذى نجده في مسرحى الكاتبين بين اليرلسك والفارس والتراجيديا . وهنا نلاحظ ان المسرحيات الأخلاقية التي انتجها مسرح العصور الوسطى كانت تسمح بمزج الفارس والتراجيديا . وقد ذكر هندرسون أن شو درس مسرح العصور الوسطى بكثير من العناية . فخليط الأشكال الفنية الذى يمثله وجود التراجيديا والفارس واليرلسك جنبا الى جنب في مسرح شو ، ليس بالضرورة أثرا من آثار موليير في فن شو ، بل أغلب الظن أنه اثر مباشر لمسرح العصور الوسطى

وهكذا نرى اننا ، حتى الآن ، لا نجد دليلا على اقتباس مباشر لشو من تكنيك موليير . صحيح أنه يمكن — على سبيل القطع — أن ندلل على وجود تشابهات . غير اننا نستطيع أيضا ، وبنفس القطع ، ان ندلل على وجود خلافات . ولا ريب اننا سنفهم طبيعة هذه التشابهات والخلافات بصورة أدق ، لو اننا فحصنا بعضا من مسرحيات موليير وشو فحصا مقارنا . وهذا ما سنفعله فيما يلى .

\*\*\*

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٩٥ .



يعقد جيمز بريدي ، خلال مقال كتبه عن « شو الكاتب المسرحي »<sup>(١)</sup> . بعض المقارنات بين أعمال كل من مولير وشو . أما المقارنة الأولى فهو يجريها بين « عدو البشر » لمولير و « الاستعداد للزواج » لشو . وهو يخرج من المقارنة بأن كلا العاملين — مسرحية نقاش . وكلاهما لا قصة وراءه . ثم يضيف قائلاً : ان مسرحية شو تبدو على السطح أكثر المسرحيتين جرأة ، ذلك انه لم يقسمها فصولاً ومناظر ، بينما اتبع مولير هذا التقليد ، غير أن الواقع أن العكس هو الصحيح . وقد حاول شو أن يستعاض عن نقص القصة بزيادة الاهتمام بالشخصيات . لهذا ملأ مسرحيته بشواذ من الشخصوس تكاد تكون جيلبرتية في غرابتها .. وما لبثت هذه الشخصيات أن استبدت بالأمر ، وقبل أن يتبين شو حقيقة ما حدث ، كانت مسرحيته قد تفككت الى عديد من القصص الصغيرة »<sup>(٢)</sup> . أما في مسرحية مولير « فليس هناك شخصية شاذة واحدة من البداية الى النهاية .. انها كلها تمثل أناساً عاديين . والقصة المسرحية من البساطة بحيث يمكن اعتبارها غير موجودة ، فضلاً عن أنه لا توجد لها تفرعات »<sup>(٣)</sup> .

باستثناء السيست ، — وهو في تحرقه للحقيقة العارية يشبه في شدوده أية شخصية شاذة في مسرحية شو ، وأقرب مثل له هو ايديث<sup>(٤)</sup> ، التي تعاني من نفس هذا التحرق الغريب — باستثناء السيست اذن نجد أن شخصيات مولير تمثل — كما يقول بريدي — أشخاصاً عاديين . وصحيح كذلك ما يراه الكاتب من أن شو يلجأ الى حيلة القصص الفرعية ، لكي

(١) جاء مقال برايدي ضمن مجموعة مقالات عن شو نشرت في كتاب

ب عنوان G.B.S. 90. صفحات ٧٧-٩١ .

(٢) ، (٣) نفس المصدر .

(٤) الاستعداد للزواج .

يدخل على مسرحيته المزيد من التشويق . انه في هذا يستعين بشخصياته الغريبة الأطوار ، ويخطط دخولها وخروجها بعناية ، ويدخل على المسرحية الحادثة الطريفة بعد الحادثة ، فينجح في أن يحتفظ باتبائها حتى النهاية . أما مولير فهو ، كما يلاحظ برايدي ، يمتنع عن الاستناد الى أقوى نقطة — فلا يستخدم الشخصيات الغريبة الأطوار ، ولا يكاد يستخدم القصة أصلاً . ولهذا فان نجاح مسرحيته في رأى بريدي أمر يدعو الى العجب حقاً . وهو دليل على مدى النجاح الذي يستطيع مولير أن يصيبه باستعمال ما تحت يديه من أدوات درامية . لهذا كله يجد بريدي نفسه محقاً في القول بأن مولير ، دون شو ، هو أشد الكاتبين جرأة وتجديداً .

غير أن هذا الحكم الأخير لا يستند في الواقع الى نظرة عميقة للمسألة . ذلك أن بريدي قد خرج من مقارنته بين فني مولير وشو بنتيجة خاطئة . ولو وضعنا دعواه هذه على شكل قضية منطقية لجرت كالتالي :

مولير كتب مسرحية نقاش

وشو كتب مسرحية نقاش

∴ فكلاهما قد استخدم نفس الحيل الفنية .

غير أن الواقع أن الأسلوب الفني الذي استخدمه شو مختلف في أحد أسسه الهامة عن أسلوب مولير ، وذلك رغم وجود بعض أوجه التشابه بين الأسلوبين . ذلك أن شو ، رغم اعتماده على الشخصيات الغريبة الأطوار ، وعلى الحوادث المفاجئة اللافتة للنظر ، يستخدم في مسرحيته أسلوباً أكثر تجريداً من أسلوب مولير . ويلاحظ برايدي نفسه ذلك حين يقول : « وربما يكون من المفيد أن نقرر أن شو يبدأ من العام وينتهي بالخاص ، بينما يبدأ مولير من الخاص وينتهي بالعام » . أى أن مولير يختار انساناً حياً ، يتصادف أنه عدو للبشر ، فيجعله الشخصية الرئيسية في مسرحيته ،

ثم يأخذ يحلل نواقصه ، ويعرضها عارية للأنظار ، وينتهي باصدار حكم ما على ظاهرة عداوة البشر بصفة عامة . أما شو فانه يختار الطريق المضاد . انه يريد أن يناقش مشكلة الزواج ، ويحللها ، ويعرض علينا نواقصها . لهذا فهو يختار الزواج ، بوصفه نظاما بشريا ، ويجعله بطل مسرحيته ، وفي خلال المناقشة يجسد النقاط العديدة التي تثيرها المشكلة على شكل أناس يروحون ويجيئون . ومن الواضح أن طريقة شو هي الأصعب . ذلك أن اختيار بشرى ، كما يفعل مولير ، بدلا من اختيار نظام بشرى ، كما يفعل شو ، وجعله البطل الرئيسى فى المسرحية يكسب لمؤلفها نصف المعركة ، لأنه يضمن لهذا المؤلف ذلك الاهتمام البالغ الذى نشعر به ازاء كل بشرى من لحم ودم يتحرك أمامنا . وليس غريبا — لهذا — ان مولير استطاع الاستغناء عن أقوى حيله الفنية وهما الشخصيات الغريبة الأطوار ، والقصة . أما شو فانه يتحرك تحت وطأة قيدين خطيرين ، وضعهما بنفسه فى يديه . أما الأول فهو التناول المجرد ، وأما الثانى فهو مراعاة وحدتى الزمان والمكان الى حد ما ، ومع ذلك فهو يخرج للناس مسرحية بالغة الطرافة . وهذا أمر ينبغى أن نعتبره دليلا على قدرته الدرامية الكبيرة ، وهو بكل تأكيد يجعله أكثر جرأة من مولير . على أن استخدام شو للشخصيات الغريبة ، وحشد الحوادث فى مسرحيته ليسا مجرد حيلتين لضمان عنصر التشويق .

ان هذا الاستخدام يعكس اختلافا بينه وبين مولير فى طريقتى تناولهما للموضوع ، هو أكثر أهمية من سابقه . ومرة أخرى نجد بريدى يوحى إلينا بطبيعة هذا الاختلاف حين يصف شخصيات شو بأنها جيلبرتية فى غرابتها . والواقع أن الشخصيات ليست هى وحدها الجيلبرتية ، بل يشاركها فى هذه الظاهرة كل من البناء وطريقة التناول .

ان مسرحية « الاستعداد للزواج » تشبه العديد من مسرحيات شو فى انها تعالج موضوعا بالغ الجدية فى اطار الحكاية الخرافية وبروح من هذه الحكاية . أن القصر المبني على طراز القرن الثامن عشر ، والذى يسكنه الأسقف وعائلته ان هو الا « قصر الحقيقة » المعروف ، بسكانه نصف المجانين ، الذين يأتون أفعالا بالغة الطرافة ، وينشغلون فى نفس الوقت بتزويق أقعة بعضهم البعض ، لبيدو جوهرهم الخلقى على حقيقته . أما المناقشة الجدية فهى مستمرة طوال المسرحية ، ولكنها تتم على المستويين الخرافى والهزلى . والنتيجة أن مسرحية شو تصبح فى نفس الوقت أكثر جدية وأشد اضحاكا من مسرحية مولير . فالفكاهة فى « الاستعداد للزواج » تشمل المسرحية من أولها حتى المنتهى ، بينما هى فى « عدو البشر » قاصرة على بعض المواقف ، مثل الموقف الذى تقرأ فيه المقطوعة الشعرية فى الفصل الأول .

وينجم عن طريقة التناول الجيلبرتية اختلاف ثالث هام بين مولير وشو ، هو فى هذه المرة يخص تصرفات الشخصية أو الشخصيات الرئيسية فى كل من المسرحيتين . ففي مسرحية مولير نجد أن السيست يصر على موقفه حتى النهاية ، وينفى نفسه من المجتمع الانسانى الذى لا يستطيع « أن ينعم فيه بحريته فى أن يكون رجلا شريفا » . وهذه الصلابة انما هو نوع من التقريع لعالمنا هذا . ذلك أنه بالرغم من أن السيست يبدو سخيلا ومضحكا طوال المسرحية ، الا أن اخلاصه التام وتعلقه بالشرف يتضحان لنا فى عديد من المواقف . ونحن اذ نجده يتمسك بمبدئه الى درجة النفى الاختيارى لشخصه ، نقول لأنفسنا : أى مجتمع هذا الذى لا مكان فيه للشرفاء من الناس ، حتى ولو أصر هؤلاء الشرفاء على شرفهم الى درجة السخافة ؟ وهكذا نجد أن مولير قد أضاف لمسة جديدة الى صيغته

المسرحية ، التي تظهر لنا المجتمع وهو في حالة تقريع للشواذ من الأفراد .  
انه هنا يعدل هذه الصيغة بحيث يتمخض عنها تقريع متبادل بين المجتمع  
وبين الشواذ من الأفراد .

أما في شو ، فإن هذه الصيغة تعكس فردا مثاليا يسخف المجتمع ويسخر  
منه ، معظم الوقت ، ثم فجأة ، ودون سابق انذار ، يجد هذا الفرد المثالي  
نفسه يفعل نفس الشيء الذي كان يسخف المجتمع من أجله . ان هذه الصيغة ،  
كما ترى ، تبدأ من الوجهة المضادة لصيغة موليير ، ولكنها تصل الى نفس  
النتيجة الدرامية ، ألا وهى التقريع المتبادل بين الفرد والمجتمع . غير أنه ،  
من حيث أن هذه الطريقة تنتج في حالة موليير نوعا من المأساة ، فإنها في  
مسرحية شو هذه ، وفي كافة مسرحياته الأخرى ، تعتبر النبع الخاص الذى  
تصدر عنه فكاهة الكاتب الايرلندى .

ومصادقا لهذا نجد أن تسلل كل من ايديث وسيك ، بينما النقاش  
الكبير حول الزواج لا يزال يدور ، ثم ذهابهما الى حيث يتزوجان ، وهما  
اللذان عبرا عن اعتراضهما البالغ على الزواج وأساليبه ، هذا التسلل لا يقع  
منا موقع المفاجأة المسرحية الطيبة وحسب ، بل هو كذلك لمسة كوميدية  
بالغة التأثير .

ومع كل هذا ، فإن كون موليير لا يسمح لالسيست بالندم ، يعكس  
الجدية الجوهرية التى تميز نظرة الكاتب الفرنسى . ان موليير من هذه  
الناحية أكثر جدية من شو ، الذى توضح لنا لذته العفريتية في فضح الكثرة  
الكثيرة من أبطاله أنه واقع تحت تأثير المرح السالب الذى أورثه اياه كل من  
جيلبرت وليفر .

\*\*\*

هل توجد أدلة على أن شو قد اقترض لمسرحه بعض العناصر الفنية من

مسرح موليير ؟ ان شو نفسه يقول في مكان ما من كتاباته أن هذا الاقتراض  
قد تم فعلا . فلو كان هذا صحيحا لوجب أن نقول ان هذا الاقتراض  
لا يبدو واضحا للعيان . على أننا ربما استطعنا أن ندلل على بعض اقتباس  
لشو من مسرح الكاتب الفرنسى نجده في : « الانسان والسلاح » وهى  
مسرحية تنتمى الى المسرح الفرنسى بصفة عامة . ان الموقف الكوميدي الذى  
يدور حول سترة بيتكوف ، يخلق نوعا من الكوميديا يشبه كوميديا  
المؤامرات <sup>(١)</sup> هذه السترة تعيرها راينا بلنتشيللى وتضع فيها صورة لها  
تجمل اهداء للضابط السويسرى ، ثم يفتقدها بيتكوف ويسأل عنها بطريقة  
تخرج الفتاة وأما . ثم يعود بلنتشيللى ليعيد السترة لصاحبها ، فيأخذها  
هذا شاكرا ، ثم لا يلبث أن يجد بها الصورة ، فتبدل كاثرين محاولات  
يائسة لتبرر وجود الصورة بالسترة ، بينما يحاول الخادم نيكولا جاهدا أن  
يستجيب لكل وضع جديد تخلقّه تطورات الموقف — كل هذا يخلق — كما  
قلنا — نوعا من كوميديا المؤامرات ، ربما يكون موليير قد أوحى به لشو  
وان كان من الواجب أن نقرر على الفور أن كوميديا المؤامرات ليست وفقا  
على موليير بحال من الأحوال .

ومن جهة أخرى ، نجد نوعا من التشابه بين لوكا ، الخادمة ، وبين  
الخدمات في مسرحيات موليير ، وخاصة دورينا في « طرطوف » . ان  
الخدمتين تشتركان في الشجاعة والتمرد اللذين تتميز بهما تصرفاتهما ، كما  
تشتركان في لمحة من ذكاء ترتفع بهما عن المستوى العادى للخدمات . وربما  
يكون شو قد تعلم من موليير حيلة هى خاصة بهذا الأخير ، ألا وهى

(١) كوميديا المؤامرات هى لون من الكوميديا يتركز أساسا حول مؤامرات  
الحب والمحبين . وهى معروفة فى كتابات كثيرة لشكسبير وموليير ، ولكنها  
بصفة خاصة ، قد سادت كتابات القرن الثامن عشر .

استخدام الخادما في حل عقد مسرحياته . وفي هذا الصدد نجد أن الدور الذي تلعبه دورينا في : « طرطوف » يتفوق عليه ما تقوم به لوكا في : « الانسان والسلاح » . ان هذه الأخيرة تخبر سيرجوس بأمر الغرام الذي يدور في الخفاء بين راينا وبلنتشيللي ، وبهذا لا تكسب سيرجوس زوجا وحسب ، بل تدفع أيضا براينا الى أحضان بلنتشيللي ، وهكذا تنحل عقدة المسرحية . ويقوم الساقى ويليم بدور مشابه في مسرحية : « من يدري ؟ » انه ، هو الآخر ، يستخدم عطفه وحكمته للخروج بنفر من السادة عملائه من مأزق حرج .

\*\*\*

وبالرغم من وجود بعض العناصر المتشابهة في مسرحي مولير وشو ، فان ما يلفت النظر في هذين المسرحين انما هو أوجه الخلاف لا التشابه . وتبدو أوجه الخلاف هذه على أشدها في الأهداف التي يرمى اليها الكاتبان . لقد نقد مولير تطرفات وعيوب المجتمع ، ولكنه — بصفة عامة — لم يثر على هذا المجتمع . وهو لهذا السبب أقرب الى ارستوفانيز وجونسون منه الى شو . وليس أبلغ ، في وصف أهداف مولير ووسائله ، مما يقول فيلينتس في « عدو البشر » : « علينا ألا نبالغ في السخط على أحوال هذا العصر ، وأن نلتمس لطبيعة البشر بعض الأعذار ؛ علينا ألا نشدد النكير على هذه الطبيعة ، بل ننظر الى معايها بشيء من التسامح . ان هذا العالم محتاج الى فضيلة سمحة قابلة للتنفيذ .. (١) » « كل شيء يقوم اليوم على المؤامرات ، ويدور حول المصالح الشخصية ، ونادرا ما يفوز في هذا العصر شيء غير الدهاء ، وما على هذه الحال ينبغي أن يكون البشر . ولكن ،

(١) الفصل الأول . ص ٣٥٠ من الترجمة التي نشرتها Everyman

أ يكون افتقار الناس الى العدالة سببا في أن ننسحب من مجتمعهم ! ان هذه العيوب جميعا تمنحنا فرصا نمارس فيها فلسفتنا » (١) .

أما شو فانه ، بالطبع ، يريد أن يعيد تشكيل المجتمع . ولقد رأينا كيف أن تناوله لهذه المشكلة هو أكثر تجريدا وأعمق فلسفة من زميله الفرنسي . ان كوميديا شو أكثر رصانة وأشد إعجابا بنفسها من كوميديا مولير . وهي لا تستنكف بحال من الأحوال ، أن تستخدم الحركات ، الهزلية الصاخبة ، غير أنها أبدا لا تهبط الى مثل الفجاجة التي نجدها في المشهد التالي من « الضيف الصخري » :

دون جوان : ماذا ، أيها المجرم ، أتجرى وأعدائي يهاجمونني ؟  
سجاناريل : عفواً ، يا سيدي ، فاني لم أذهب بعيدا ، أعتقد أن هذا الرداء الذي أرتيه هو بمثابة مسهل ، وان ارتدائه يقوم مقام الدواء (٢) .

مثل هذه المآزق الفيزيائية لم تكن تشغل شو . انه كان دائما يفضل أن يعرض عنها الطرف . ولا بد ، لكي يجد العقل ما يضحك في أمثال هذه المواقف (٣) ، من أن يكون صاحبه شديد الانشغال بأحوال الانسان . وهذا الانشغال بالناحية الفيزيائية في حياة الناس انما هو نوع من الفرع منها يغطيه ستار رقيق من الضحك . وهذا ما يعنيه ايريك بنتلي ، في المقارنة التي يعقدها بين فنون جونسون ومولير وشو ، حين يقول : « ان ما يأتيه شو يبدو هزليا ، بل وربما تافها الى جوار .. ( ما يأتيانه ) . ومما لاشك

(١) نفس المصدر . الفصل الخامس . ص ٣٨٦ .

(٢) « الضيف الصخري » . الفصل الثالث ص ٣٢ . نفس الترجمة .

(٣) الموقف الذي نعنيه هنا هو الذي وجد فيه سجاناريل نفسه ، اذ فاجأته الحاجة ، فذهب يقضيها : أو هكذا قال لسيدته ، بعد أن تركه وحيدا وأعداؤه يهاجمونه .

فيه أن شو يقتقر ، بطريقة تكاد تكون تامة ، الى شيء يملكه الآخرون بوفرة ألا وهو : الاحساس بالفرع . يقول شو في مقدمته « للقديسة جون » : الجريمة ، كالمرض ، ليست مسلية . وهذه جملة مليئة بالمعنى في المناسبة التي قيلت فيها . ولكنها ، سواء في هذه المناسبة أو خارجها ، تعتبر اعترافا بالنقص » (١) .

غير أنه اذا كانت كوميديا شو ، في نأيها الفكرى عن أحوال البشر ، تفقد بعض الأرض ، فانها تعوض بعض ما تخسره بادخال اهتمامات جديدة على ميدان الكوميديا . لقد رأينا من قبل كيف أن شو يعكس الصيغة الكوميدية المألوفة ، التى يبدو فيها المجتمع وهو يقرع أفراد الشواذ ، محاولا أن يعيدهم الى حظيرة الناس العاديين ، ويجعل هذه الصيغة تبدى لنا أفرادا ممتازين يقرعون المجتمع أملا في أن يقسروه على تبني وجهات نظرهم ، وهذا بالطبع مع ملاحظة أن شو سرعان ما يدير الدفة على هؤلاء الأفراد الممتازين أنفسهم ، كما قلنا آنفا .

وقد ترتب على قلب شو للصيغة الكوميدية المألوفة نتيجة هامة ، يصفها أيريك بنتلى بقوله : أصبحت كوميديا شو « أكثر تعبيراً عن روح العصر من الناحية السوسيولوجية من كوميديا موليير . ان هجاء شو موجه للجمهور وليس الى الشخصيات المسرحية . وهو موجه الى الأنظمة وليس الى الأفراد » (٢) . غير أن هذه الميزة ، وهى محدودة النطاق شيئا ما ، ليست كل ما يترتب على موقف شو من الصيغة الكوميدية . هناك أيضا المضمون الايجابى لمسرحياته ، وتمثله الفلسفة التى تكمن وراء هذه المسرحيات . فمن هذا المضمون الايجابى ينبع شيء ثمين ، أسماه بنتلى

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٩٦ .

(٢) نفس المصدر . ص ١٩٦ .

بحق : « شيئا جديدا في الكوميديا » (١) هذا الشيء هو أن « بعضا من ألم شخصيات شو هى في الواقع أحسن ما أنتجته القوة الحيوية من نماذج ، بدلا من أن تكون أسوأ هذه النماذج » (٢) . ومعنى هذا أن شو قد نجح في أن يجعل مما هو فاضل في الطبيعة البشرية مادة صالحة للفكاهة . وكان المؤلف ، قبل هذا ، ان أسوأ ما فى الناس ، أو فى القليل كل ما هو داكن فيهم وكل ما هو معيب ، هو وحده الذى يصلح لأن توجه اليه ربة الكوميديا سهامها . يقول بنتلى في تقييم هذه النتيجة : « ان من يفعل هذا ينحو بالكوميديا منحى جديدا يعدل في جدته الاتجاه الذى اتجهه إسبن بالتراجيديا » (٣) .

\*\*\*

٤ — يصف شو إحدى محاولاته لايقاظ مسرح آخر القرن التاسع عشر من سباته الفكرى العميق الذى تنهى اليه عبر ما يقرب من قرنين فيقول : « جربث الكتابة عن ملاك البيوت ، والحب الحر القائم على النظريات .. والبغاء ، والعسكرية والزواج ، والتاريخ ، والسياسة المعاصرة .. كل هذا فى سلسلة من المسرحيات اتخذت الشكل التقليدى لكوميديا العادات ، الذى كان اذ ذاك بعيدا كل البعد عما تقبل عليه المسارح ، لأن المدرسة الباريسية التى تعبد البناء وتنادى بالجيل الميكانيكية كانت قد أصبحت المدرسة الوحيدة الأجدر بالاتباع » (١) .

ويمضى شو فيقول : ولكن ، من حيث ان كوميديا العادات قد أوجت اليه بلون مسرحى يصلح له ، وساهمت فى نجاحه ككاتب محترف ، الا أنها لم توفر له الفرصة اللازمة كي يؤدي رسالته كفنان .

(١) ، (٢) ، (٣) نفس المصدر . ص ٢٠٠ .

(١) مقدمة : « العودة الى متوشالغ » .



ليس في تبني شو لبعض عناصر التكنيك من كوميديا العادات ما يثير الدهشة . فانه كان قد ثار على المسرحية المحكمة الصنع التي أنتجها القرن التاسع عشر ، فكان من الطبيعي أن يعود الى الوراء قرنا أو قرنين ، بحثا عن الامكانيات الدرامية التي يمكن أن تنتجها مدارس أخرى ، وقد وجد هذه الامكانيات في كوميديا العادات ، وكانت امكانيات كثيرة . ان هذا اللون من الكوميديا يشبه كوميدياه هو في أنه لا يابه كثيرا بالقصة المسرحية . بل يوجه أبلغ اهتمامه الى الشخصيات والعادات . كما أنه أكثر احتفالا بنقد الأخلاق والتصرفات منه بالمعقولية والمطابقة للواقع . وكوميديا العادات تشبه كوميديا شو أيضا في أنها زاخرة بالفكاهة الذكية والمبارزات اللفظية . وهي تعالج مشكلات الجنس والزواج والأخلاق علاجا قويا مفتوحا ، أن يكن داعرا وسوقيا في بعض الأحيان فلربما كان أفضل من العواطف المبالغ فيها حتى التقزز ، والتي كانت تزخر بها أغلب الكتابات المسرحية في القرنين الثامن والتاسع عشر .

لكل هذه الأسباب مال شو الى النظر الى كوميديا العادات نظرة أكثر عطفًا وتقديرًا من تلك التي نظر بها الى مسرحيات المدرسة الباريسية . والى جوار هذا فان شو كان في مستهل حياته الفنية أكثر تأثرا بمؤثرات نابعة من إنجلترا القرنين السابع والثامن عشر ، منه بمؤثرات قرنه التاسع عشر . ولقد بدأ كتاباته متجها اتجاهها واضحا الى ما سماه هو نفسه : « قرني الثامن عشر الايرلندي » (١) ، يعنى بهذا ، أن ايرلندا التي عاش فيها صدر شبابه كانت لا تزال تعيش في القرن الثامن عشر ، بينما القرن التاسع عشر كان قد انتصف وأربى ، وأنه قد تأثر بالجو الفني والأدبي الذي كان يسود ايرلندا في « تأخرها » هذا .

(١) نفس المصدر .

غير أن العلاقة بين كوميديا شو وكوميديا العادات لا تقتصر على مجرد التشابه . فقد يبدو أن شو أفاد من كوميديا العادات في ارساء أسس بعض مسرحياته ، كما استعار من هذه الكوميديا بعض المواقف والشخصيات التقليدية . ان بعض مسرحيات أواخر القرن السابع عشر كانت تركز في أساسها على معركة بين الجنسين تنتهي اما بالزواج أو المعاشرة الجنسية أو الزنا (١) . ومسرحية جورج ايشيرج مثلا المسماة : « رجل الموضة » تتضمن معركة جنسية من هذا القبيل تدور بين زير نساء ذى فكاهة وذكاء ، اسمه دوريمانت ، وبين شابة ذات كبرياء ، وذكاء وفكاهة اسمها هاريت ، وهي بعد تامة الاتزان ، وتشبه من قريب بطلات شو . ان العراك بين البطلين ينتهي بخطة تؤذن بالزواج . وهذا هو الأساس الذي يستعيره شو لبعض مسرحياته ، ويبنى فوقه مسرحيات مثل : « الانسان والسلاح » و « الانسان والسوبرمان » ، وهذه الأخيرة تقرب كثيرا من هذا الأساس .

ففي « الانسان والسوبرمان » يفيد شو من موقف تقليدى من مواقف كوميديا العادات ألا وهو ، التضيق الغرامى على أحد كارهى المرأة حتى يدعن ويجثو على قدميه (٢) . أما كاره المرأة في مسرحية شو فهو جون تانر ، الذى ينهزم في معركة غرامية تدور بينه وبين آن ، ويضطر الى الزواج منها ، رغم احتجاجاته المتعددة ومقاومته الشديدة . وثمة موقف تقليدى آخر يستغله شو في مسرحية « زير النساء » ، وهو قيام المرأة بأعمال جريئة ، وهى مرتدية زى الرجال (٣) . وتمثل هذه الظاهرة في مسرحية شو شابة اسمها سيليفيا كريفين ، تلبس ملابس قريبة من ملابس الرجال . انها تتحدث وتتصرف كالرجال ، بل ويعاملها الشاب تشارتريس كما لو كانت رجلا ، فتستج عن هذا فكاهة لا بأس بها .

(١) ، (٢) ، (٣)

كذلك استعار شو من كوميديا العادات الاجتماعية شخصية رئيسية فيها ، هي شخصية الماغن زير النساء . غير أن هذه الشخصية عند شو ، رغم احتفاظها ببعض عناصرها الأصلية ، تختلف اختلافا كبيرا عن شخصية الماغن في كوميديا العادات . ان بها الفكاهة الذكية ، والشهامة ، والجاذبية والجنسية التي تتمتع بها في الأصل ، ولكنها مع هذا لا تقبل على المتعة الجنسية ذلك الاقبال النهم الذي نراه في مسرحيات كوميديا العادات . ان اللذة الجنسية لم تعد الشغل الشاغل للماغن في مسرح شو . وبالرغم من أنه — كنظيره في كوميديا العادات — يدخل في معارك غرامية تدور بين الجنسين ، الا أن هذا يتم رغما عنه — انه واقع في قبضة القوة الحيوية التي تسلمه بدورها الى وكيلها الأول ، وهو المرأة . وبدلا من أن يجرى ماغن شو وراء النساء ، نجد أن هؤلاء هن اللواتي يجرين وراءه . وهذا بالطبع أشد انطباقا على جون تانر منه على باقى مجان شو ، غير أنه مع هذا ينطبق بطريقة أو بأخرى على المجان الآخر . ويرجع اهتمام شو بشخصية الماغن الى الأيام التي كان يكتب فيها الرواية . ففي رواية « الاشتراكي غير الاجتماعي » نجد أن تريفيوسس هو ماغن حديث ، لا يجد تعارضا بين ما يدعو اليه من اشتراكية ، وبين مغازلة كل من تعرض له من النساء . وتشارتريس في « زير النساء » هو أيضا ماغن حديث ، وان لم تكن له اشتراكية تريفيوسيس . انه ، كما سوف يوضح التحليل التفصيلي لشخصيته الذي سنجره حالا ، أقرب الى مجان كوميديا العادات ، منه الى تريفيوسيس أو تانر .

ويبدو أن تحول شو الى ذلك الطراز من المجان الذي يمثله كل من تريفيوسيس وتانر قد تم ما بين عام ١٨٩٣ ، وهو تاريخ نشر مجلد : « ثلاث مسرحيات كريمة » ، الذي يحتوى مسرحية « زير النساء » وعام ١٨٩٦

وهو العام الذي كتب فيه شو نقدا مسرحيا لمدرسة الفضائح (١) . في هذا النقد يقول شو ان هناك رائحة مريبة تفوح من « اجرام » جوزيف وترفع ليدى تيزيل . ثم يضيف : « لو أردنا أن نجعل المسرحية .. ملائمة لروح العصر لوجب أن نجعل تشارلز امرأة ، وجوزيف رجلا أخلاقيا مخلصا » . أما ليدى تيزيل فمن الواجب أن نكرها على تحمل تبعاتها الأدبية . وهذا في الواقع هو ما يفعله شو نفسه في « الانسان والسوبرمان » . ان الماغن يصبح في هذه المسرحية أخلاقيا مخلصا ، وآن هو تيفيلد ، التي هي نظير لليدى تيزيل في مسرحية شيريدان ، تواجه بالفعل تبعاتها الأدبية ، فتقرر أن تنتج السوبرمان للعالم ، وذلك بأن تكذب بلا خجل ، وتغازل وتتآمر على تانر ثم تهزمه في النهاية وتقبض عليه بين مخالبها . ويشرح شو في مقدمة المسرحية هذه الظاهرة فيقول ان دون جوان قد أصبح في الواقع امرأة ، يمكن أن نسميها دونا جوانا (٢) . أى أن ظاهرة مطاردة الجنس الآخر ، الذي كانت تميز دون جوان القديم قد انتقلت الى المرأة الحديثة ، ممثلة في آن هو تيفيلد . أما دون جوان الحديث فانه أصبح فيلسوفا فنانا ، يشاء سوء حظه أن تطارده المرأة الحديثة المتحررة .

تعتبر مسرحية « زير النساء » أكثر مسرحيات شو قربا من روح وأسلوب كوميديا العادات المعروفة على عهد عودة الملكية . وهي الوحيدة بين مسرحيات الكاتب التي نجد فيها العرائش بين الجنسين صريحا وسافرا ، وليس مفلسا وموضوعا في خدمة غرض أسمر . وبعبارة أخرى نجد أن « زير النساء » هي مسرحية حب صريح ، تشغل فيها الشخصيات الرئيسية الثلاثة ، وهي تشارتريس وجريس وجوليا بالعلاقات الغرامية بين الجنسين

(١) مسرحية شيريدان .

(٢) صفحة ١٢ .

دون سواها ، وبأثر هذه العلاقات في المجتمع . وهذا ، طبعا ، هو الاهتمام الرئيسي في كوميديا العادات . لهذا ، لا يدهشنا قط أن نجد شو يردد هنا بعض الأحاسيس والأفكار والعبارات الذكية التي وردت في مسرحيات كتاب عودة الملكية . وهذه بعض أمثلة من هذه العبارات : هذا كريفين ، والد جوليا ، إحدى صديقات تشارتريس ينصح هذا الأخير بأن يقتصر على صاحبة واحدة فقط في المرة الواحدة . يقول كريفين لصديقه : « ليس لك عندي ، أيها الفتى ، إلا نصيحة من الدقة القديمة وهي أنه من الخير لك أن تنتهي من المرأة القديمة قبل أن تبدأ مع الجديدة » (١) . ان هذه العبارة ، الى جوار أنها تتلاعب بالألفاظ حتى يستطيع المؤلف أن يضحكنا على المرأة القديمة والمرأة الجديدة ، ربما تكون صدى لعبارة ذكية مألوفة من عبارات كوميديا عودة الملكية . هذه هي العبارة كما ترد في مسرحية وتشرلي المساء « الزوجة الريفيّة » :

هورنر : ان ما يلي في اللذة بهجة التعرف الى عشيقة جديدة ، هو لذة التخلص من العشيقة القديمة (٢) .

ثم ان هناك الموقف الخالي من الايمان الذي تفقه المسرحية من الزواج والاخلاص الزوجي . ففي « زير النساء » تسأل جريس صديقها تشارتريس : هل نسيت انني أرملة ؟ أتظن انني تزوجت ترائفيلد من أجل ماله ؟ . ويجيبها تشارتريس قائلا : « وكيف لي أن أعرف ؟ ثم انه من الممكن أن تكوني تزوجتيه لا لأنك أحببته ، بل لأنك لم تحبي أحدا آخر . وعندما يكون المرء شابا ، نراه يتزوج لمجرد الفضول ، لكي يعرف ما هو الزواج

(١) الفصل الثاني .

(٢) الفصل الأول . المنظر الأول .

بالضبط » . ويحيى رد جريس على هذا التقييم الهادئ للزواج مطابقا لروح عودة الملكية وتصرفاتها :

جريس : ما دمت قد أثرت الموضوع فسأقول لك الحقيقة . انني لم أحب ترائفيلد قط ، ولو انني لم أكتشف هذا الا بعد أن وقعت في غرامك . على انني كنت أشعر نحوه بالود لأنه كان يحبني . ان جبه هذا كان يظهر أحسن ما فيه من طابع ، الى درجة انني تمنيت لو وقعت أنا نفسي في غرام أحد من الناس . والآن ، وقد وقعت في غرامك ، آمل أن تشعر نحوي بنفس الود الذي كنت أشعر به لترائفيلد (١) .

هذا الموقف ، في جوهره ، هو نفس الموقف الذي كانت المرأة المتأنقة تجد نفسها فيه في أواخر القرن السابع عشر في إنجلترا . تحب شابات حتى الجنون ، وتسمح ، في كرم ، لشباب آخر بأن يحبها . انه على كل حال نفس الموقف الذي تجد فيه مسيز لثيت نفسها في مسرحية اشيريج : « رجل الموضة » . ان دوريمانت ، وهو محب سابق هجرها ومضى ، يأتي ليلوم مسيز لثيت لأنها تسمح لبعض المغفلين من المعجبين بأن يظهروا لها الود . هنا تدافع مسيز لثيت عن هؤلاء المعجبين قائلة :

« هؤلاء المعجبون ، مهما احتقرتهم ، لهم صفات طيبة .. أولا هم يعجبون بنا فعلا ، بينما أنتم — معشر المحبين — انما تتملقوننا تملقا طيبا ، على أسعد الفروض .. ثم انهم نشطون في اعجابهم ، يا سيدي ، دائما يعرضون علينا الخدمات ، وأبدا ينتظرون منا الإشارة » (٢) .

(١) الفصل الأول .

(٢) الفصل الخامس . المنظر الأول .

ثم يعترف تشارتريس لصديقه جريس ، فيما يلي (١) المشهد الذي وقفنا عنده منذ قليل ، بأنه يريد أن يتزوجها ، ليتخلص من العشيق القديمة. وحين تخبره جريس بأنه لا مناص من أن يفترقا (٢) يقول لها في وثوق بالنفس : « لا . أبدا . عليك أن تتزوجي شخصا آخر ، ثم آتي أنا وأتخذك عشيقا » . وفي « رجل الموضة » يوضح دوريمانت لمسيير لقيت أن مثل هذه العلاقة كان من الممكن أن تقوم بينهما لو أنها أبدت من الحكمة أكثر مما أظهرت . لقد كان يأمل أن يتزوج من وارثة غنية ، ولكن ظهور مسير لقيت المفاجيء أفسد خطته ، وقلبها رأسا على عقب . يقول :

دوريمانت :

لو أنني طاوعتك لتخليت عن مصالحي في الزواج وتفرغت للحب . ولو أنك كنت امرأة عاقلة ، لاستطعت الاحتفاظ بالاثنتين ، ولصرت رجلا سعيدا (٣) .

\*\*\*

والشخصيات الرئيسية في « زير النساء » لها نظراء في « رجل الموضة » السيدة المشتغلة بالعاطفة والمحبة المهجورة جوليا ، تشبه الى حد ما مسير لاقيت . كلا المرأتين مدلهة بغرام رجلها ، وكنتهما تحاول بكل ما تستطيع من وسائل أن تجتذب حببها اليها من جديد . وتتمتع جريس ببعض الاتزان والتصميم والحب الهادئ الذي يميز هاريت في « رجل الموضة » . أما تشارتريس فهو يشارك الماكن التقليدي في اقباله الشديد على النساء ، وفي غرامياته العديدة ، وفي قسوة فؤاده . وهذه كلها صفات نجدها في دوريمانت .

(١) الفصل الأول .

(٣) الفصل الثاني .

(٣) الفصل الخامس . المنظر الثاني .

على أن من المهم أن نلاحظ أن التشابه بين هذه الشخصيات إنما يرجع الى أنها كلها شخصيات تقليدية . فليس هناك محاولة مقصودة من جانب شو لمحاكاة شخصيات « رجل الموضة » . كل ما هنالك أنه يستعين بتراث كوميديا العادات بصفة عامة ، على خلق شخصياته وأفكاره وتكوين البناء الدرامي لمسرحيته . والواقع أن الفصل في هذه المسألة — مسألة ما إذا كان شو ينقل مباشرة عن كوميديا العادات ، أم يتمثل تراثها بصفة عامة — تثير مسألة أخرى طريفة . ذلك أن شو في « زير النساء » قد مسرح تجربة شخصية (١) مرت به هو نفسه ، مع ممثلة اسمها فلورنس فار وسيدة اسمها جيني باتيروسون ، اوقفته — فيما بينهما — نفس الموقف الذي يقفه تشارتريس في المسرحية . ولكن شو ، بوصفه كاتب مسرحيا كان عليه أن يترجم تجربته الشخصية الى شكل فني معترف به . وقد أدت به المحاولة الى كوميديا العادات ، وهذا الشكل الفني بدوره أثر على المضمون . وهكذا نجد أن تشارتريس يقرب في هذه المسرحية من الماكن التقليدي بطريقة لا يمكن أن يكون شو قد خبرها في تلك المرحلة بالذات من حياته ، كما أنها تتعدى كثيرا ما يبلغه الماكن في غير « زير النساء » من مسرحيات شو .

وعنصر المؤامرة ، وهو عنصر آخر في كوميديا عودة الملكية ، يستخدمه شو هو الآخر في « زير النساء » . والنتيجة التكنيكية لهذا الاستخدام هي أن شو يلجأ الى حيلة فنية قديمة تقضى بتقسيم المسرح قسمين بكل قسم منها فئة من الممثلين ، أحدهما تمثل أحداث المسرحية ، والأخرى ترقب ما يجري وتعلق عليه . وهذه الحيلة معروفة في كوميديا عودة الملكية ولكنها في الواقع تمنع في القدم حتى تصل الى العهد الاليزابيثي . ولهذا

(١) إيرفين - ص ١٥١ .

فمن الواجب اعتبارها تقليدا مسرحيا عاما . أما سبب اعتبارها مؤثرا من مؤثرات كوميديا العادات على فن شو فيرجع الى عديد الروابط التي تربط بين « زير النساء » وهذا اللون من الكوميديا ، كما يرجع الى أن شو نفسه قد صرح بأن كوميديا العادات هي بالذات القالب الذي صب فيه كثيرا من مسرحياته ، وخاصة المسرحيات الأولى منها .

أما الحادثة التي تستخدم في تجسيدها هذه الحيلة الفنية فنجدها في الفصل الثاني . هذا تشارتريس يقرر كى يتخلص من عشيقته الأولى جوليا ، أن يثير غيبتها . أنه يوحى اليها بأن جريس ، منافستها في حبه ، قد قررت أن تخلب لب دكتور يارامور ، الذى تبدى جوليا بعض الاهتمام به . ولكى ينفذ شو هذا المنظر على المسرح ، يضع المؤلف كلا من جريس ودكتور يارامور في فجوة بالحائط ، في الوسط — يسار ، ويمنحها فرصة الحديث عن قرب . ومن جهة أخرى يقف تشارتريس وجوليا يرقبانها ، ويعلقان على مسلكيهما وذلك من الوسط — يمين . ثم تعرض فرصة لحديث جانبي بين كل من تشارتريس وجوليا ، حين تعكر هذه الأخيرة صفو المتحدثين في الجانب الأيمن ، فيضطر تشارتريس الى أن يوضح لهما النتائج الخطيرة التي قد تترتب على فعلتها هذه .

وتوجد من المنظر المقسم والحديث الجانبى أمثلة أخرى في هذه المسرحية ، وهذا يوضح الى أى مدى كان شو فى « زير النساء » واقعا تحت تأثير كوميديا ما قبل القرن التاسع عشر عامة ، وكوميديا أواخر القرن السابع عشر بصفة خاصة .

\*\*\*

ساهمت كوميديا عودة الملكية في تشكيل وتلوين كوميديا شو ، ولكن

(١) tête-à-tête

هذه الكوميديا في صورتها النهائية تختلف عن كوميديا العادات في روحها واهدافها . ذلك أننا لا نجد في مسرحيات شو ، باستثناء « زير النساء » شيئا من التحلل الخلقي والاهتمام المريض بالجنس ، الذى يديه كتاب عودة الملكية . ثم أنه ليس في كتابات هؤلاء المسرحيين شيء من الروح الثورى والنظرة العالمية التي توجه مسرحيات شو .

ومع هذا ، فإننا اذ نقرأ هذين اللونين من الكوميديا جنبا الى جنب ، تسجل عقولنا صلة ايجابية واضحة . هذه الصلة هي نبرة التربية الاجتماعية الراقية ، والتفوق الذهنى التي يرددها الحوار في كوميديا شو . وهذه النبرة الاجتماعية والذهنية تجد الاداة المعبرة عنها في الفكاهة الذكية ، « وهى فكاهة تماثل في رقتها ورشاققتها ما نجده في كونجريف ، ونحن اذ نتأملها نشعر اننا بازاء كوميديات قد صبت في نفس القالب الذى صبت فيه مسرحيات عودة الملكية ، » (١) وذلك كما يقول بروفيسور نيكول ، في وصف فكاهة شو الذكية .

وفى عديد من المناسبات ، نجد أن شو يحقق توازنا واضحا بين رغبته فى الاصلاح وميله الى الضحك . وهو فى الأعمال التي تتمتع بهذا الاتزان المفيد أقرب الى كوميديا العادات ، منه الى كوميديا جونسون القائمة على الأمزجة الغالبة .



## الفصل السادس

### كاتبان من روسيا

في عام ١٩٠٩ أبدى تولستوى اهتماما بأحدى قصص مسرحيات شو ، وهى المسماه : « انكشاف بلانكو پوزنيت » . كانت المسرحية قد لخصت له ، ولم يكن قد قرأها بالفعل . ولما سمع شو باهتمام تولستوى بالمسرحية من ايلمر مود ، كاتب سيرة تولستوى ، أرسل الى الكاتب الروسى الكبير نسخة منها ، مع خطاب عبر فيه عن الدين الذى يحس أنه مدين به نحو تولستوى ، فقد سار على نهجه فى فكرة المسرحية وفى تنفيذها ثم أضاف شو قائلا : « انها .... ذلك النوع من المسرحيات الذى تجيد أنت كتابته الى درجة فائقة . ولست أذكر فى طول الدراما وعرضها مشهدا فتننى بأكثر مما فتننى الجندى العجوز فى « سلطان الظلام » . وكان مما أثار انتباهى فى تلك المسرحية شعورى بأن عظمت الوالد لابنه ، رغم أنها على حق ، لا يمكن أن تكون ذات غناء — بل انها لا مفر من أن تغضب الولد ، وتحرمه من البقية الباقية من احترامه لنفسه . غير ان مالم يستطع الوالد أن يفعله ، فعلة ذلك الجندى الوغد العجوز ، كأنما صوت الله كان ينطق بلسانه . وفى رأيي أن المشهد الذى يتمرغ فيه السكيران ( الجندى ونيكيتا ) فى القش ، فيرفع الجندى الوغد روح زميله الشاب فوق ماتحس من جبن وماتعانى من أذانية ، له أثر مركز فعال لا يستطيع أى مشهد رومانتى أن يصل اليه على الاطلاق ، وفى مسرحيتى : « بلانكو پوزنيت »

استغللت بطريقتى الخاصة ، ذلك الكنز من المواد الدرامية ، الذى كنت أنت أول من فتحه أمام كتاب الدراما المحدثين » (١) .

إذا لم يكن شو قد قرأ « سلطان الظلام » قبل كتابة مسرحيته « تلميذ الشيطان » ، فمن الصعب أن نجد ما يدعم دعواه بأنه تأثر بتولستوى فى كتابه : « بلانكو پوزنيت » . على أنه ربما يكون قد قرأها فعلا قبل كتابة المسرحية المذكورة ، لأن سلطان الظلام ( ١٨٨٦ ) قد سبقت « تلميذ الشيطان » بحوالى أحد عشر عاما . ومع كل هذا فمن الواجب أن نذكر ما قاله شو نفسه عن « تلميذ الشيطان » : « ليس ثم مسرحية كان لا مفر من كتابتها فى أواخر القرن التاسع عشر مثل « تلميذ الشيطان » . ان العصر كان مليئا بكل ماجاء فيها » (٢) . ومن المعروف أن هذه المسرحية تشارك « بلانكو پوزنيت » موضوعها ، وهو تعايش الخير والشر ، وانطلاق الخير من الشر أخيرا ، بفضل قوة غامضة ما . ان بطلى المسرحيتين يمران بلحظات غريبة ، حافلة بالمعنى ، يشعران فيها بوجود تلك القوة الغامضة . وهنا يحدث لكل منهما تحول مفاجئ ، واذا بهما يصدغان بما تأمرهما به هذه القوة ، رغم المقاومة التى يبديانها . وحينما يقدم ددجون عنقه لجبل الجلال ، ليشنقه عوضا عن اندرسون ، وعندما يعطى بلانكو الحصان الذى سرقه ، للمرأة التى كان ابنها مريضا الى حد الخطر ، كى ينقذ الابن من الموت ، وان كان يعرض نفسه بهذا لخطر الموت شنقا ، عندما يفعل البطلان هذا ، فهما انما يطيعان أمر تلك القوة الغامضة . ان كلا منهما شخصية شريرة ، بالمقاييس التقليدية . كلاهما يعارض الدين السماوى ويسخر منه . وكلاهما يشرب ، ويقامر ، ويخالط الأشرار من الرجال ،

(١) Aylmer Maude, Leo Tolstoy, p. 299.

(٢) مقدمة المسرحية . ص ١٧ من طبعة بينجوين .

والنساء الفاسدات . غير ان كلا منهما طيب في أعماق أعماقه . وهذه الطيبة تطفو على السطح حينما يقلعان عما يسميه بلانكو « اللعبة العفنة » ، ويلعبان « اللعبة الأخرى » . أى عندما يقلعان عن أفعالهما السابقة على لحظة الإلهام هذه ، ويتبعان طريقا آخر مغايرا ، يصفه بلانكو قائلا : « انه قد يكون طريقا سخيفا ، ولكنه ليس عفنا ... وأنا حين اتبعته لمت نفسى على حماقتى ، ولكنى ، مع هذا ، لم أعد أشعر بأنى عفنى » (١) .

وفى تفسير شو لمسرحية « سلطان الظلام » نجد أن نيكيتا ، العامل الزراعى الوسيم ، الذى يصبح بفضل جرائمه وخداعه ، الأمر الناهى فى بيت سيده السابق ، بعد أن قتل هذا السيد وتزوج من أرملته الشابة — هذا العامل الزراعى نجد أن شو يعتبره مقابلا لريتشارد وبلانكو . ان هذه المقارنة تستند الى أساس ما . ذلك ان ، نيكيتا ، مثله فى هذا مثل شخصيتى شو ، يتحول من حياة الجريمة الى حياة الندم والتفكير . وهذا التحول — يبدو على السطح — مفاجئا . وفى المشهد الذى يشير اليه شو فى خطابه ، يجد — نيكيتا نفسه ، بعد أن أعياه السكر ، وبعد أن وقع فى برائن أزمة نفسية حادة وجها لوجه مع أجيره الزراعى ، الجندى السابق مريش ، وكان هو الآخر قد سكر سكرنا . غير ان الجندى مرتاح النفس ، مع هذا . انه يتمتع بسلام روحى لا يملكه الا من تصالح من زمن بعيد مع نفسه ومع الكون . اذ ذاك ينصح ميريث سيده ألا يخاف الناس ويقول فى هذا : « لماذا يابه بهم المرء — وهم ليسوا الا حثالة ! ... قال لى أحد القساوسة ذات يوم ان الشيطان هو أكبر المتشدقين ! ... » وأضاف : « ما أن يأخذ المرء فى التشدد ، حتى يملكه الخوف ، وما ان تخاف الناس ، حتى يطبق عليك ابليس ذو الحوافر ،

(١) المسرحية . ص ٤٥٥ .

ويدفع بك الى حيث يريد ! » ولكنى لا أخاف الناس . أنا آمن مطمئن ! اننى أستطيع أن أبصق على لحية الشيطان ، وعلى الخنزيرة أمه ! انه لا يستطيع أن يؤذنى بشئ ! فهالك ، اذن ، اجعل هذا فى بالك ! » (١) .

اذ ذاك يدرك نيكيتا على الفور سبب آلامه النفسية المبرحة . ان سببها هو كبره الروحى . وهذا بدوره يرجع الى ضعفه أمام الناس ، لقد ارتكب جرائم فظيعة ، ندم عليها ندما حقيقيا . غير انه لما كان يخاف الناس أكثر مما يخاف الله ، فهو لا يستطيع أن يعترف بهذه الجرائم ، فيتصالح بهذا مع خالقه . أما وقد وعاه الجندى الكبير بكل هذا ، فانه يقرر أن يعترف . ومن هذه اللحظة فصاعدا يصبح نيكيتا شخصا آخر .

على ان هذا التحول — كما قلنا سابقا ، لا يأتى فجأة . ان صراعا روحيا طويلا يدور فى نفس نيكيتا بين الخير والشر . فمن جهة يقف كبره وطمعه ، ومن جهة أخرى طبيئته الجوهريّة ، التى كانت تشجعه عليها عظات لا تهن ولا تنقطع ، يلقيها عليه أبوه التقى . على ان انتصار قوات الخير لا يتم فجأة وانما تدريجيا ، ويستغرق وقتا طويلا وهذا هو الفارق الجوهري بين التحول فى نظر كل من تولستوى وشو . ان تحول تولستوى واقعى ومقنع فى نفس الوقت ، وهو لهذا درامى بالمعنى الصحيح . وحينما حاول شو ، فى خطابه لتولستوى أن يفسر تحول نيكيتا بطريقة الخاصة ، أى على انه تحول مفاجئ ، وأنكر — فى هذا السبيل — ضرورة عظات الأب التقى أو جدواها ، لم يتردد تولستوى فى أن يصحح خطأه ، فرد عليه قائلا : « انك تقرر ان الدعوة الى الحق لا تترك فى الناس عادة الا أثرا قليلا ، وان الشباب ينظرون الى كل ما هو مضاد للحق

(١) المسرحية . الفصل الخامس . صفحاتنا ١١١ - ١١٢ من طبعة

World Classics ، الترجمة الانجليزية بقلم Aylmer Maude .

على أنه شيء حميد . وهذا صحيح . على أن هذا ليس معناه أن هذه الدعوة لا ضرورة لها . أن سبب انصراف الناس عنها هو أن من يقومون بالدعوة لا يأخذون أنفسهم بمبادئها ، أي أن هذا السبب هو النفاق»<sup>(١)</sup> . ومصادقا لهذا نجد أن والد نيكيتا لا يعاني نقا ما . أنه يعيش المبادئ التي يدعو لها . وهو لهذا السبب يترك أثرا عميقا في ابنه ، وتثبت الحوادث أن الوالد هو واحد من العوامل الفاصلة في تحول الابن الى طريق النجاة . والواقع أن تولستوى نفسه لم يكن يؤمن بالتحول المفاجيء . لقد كتب في عام ١٨٧٦ الى صديقه الكوثيسية الكسندرا قائلا : « أسعدنى أن أعرف رأيك ... الذى تذهبن فيه الى أن التحول الى الايمان نادرا ما يحدث فجأة ، وانما يملأ الألم والعناء طريقه . سعدت لأنتى أنا نفسى مررت بأزمة روحية طويلة ومؤلمة ... ان النظرية التى تقول ان هدى الله يهبط على المرء وهو جالس فى أحد النوادى الانجليزية أو فى اجتماع للمضاربين ، قد كانت فى نظرى دائما ، ليست سخيفة وحسب ، بل غير أخلاقية أيضا »<sup>(٢)</sup> .

ان هذا التصريح من جانب تولستوى ، الى جوار اعتراضه على تفسير شو « لسلطان الظلام » يمس مسرحية « بلانكو پوزنيت » فى أساسها . ذلك ان هدى الله يهبط على بلانكو وهو يهرب بحصان سرقة من احدى القرى .

ثم ان الاله الذى يتجه اليه أخيرا بطل تولستوى يختلف اختلافا بينا عن الاله الذى يهرع اليه بطل شو . ولا يغيب هذا الاختلاف عن تولستوى ، فتراه يقول لشو فى جزء آخر من الخطاب الذى سبقت

(١) هندرسون . ص ٥٣١ .

(٢) Janko Lavrin, Tolstoy, An Approach p. 94.

الاشارة اليه : « لست ... أستطيع أن أوافق على ما تسميه دينك . انك تدخل فى جدال حول شيء لا يؤمن به رجل مفكر واحد فى عصرنا هذا ، ولا يستطيع أن يؤمن به — أعنى الها خالقا ، ومع هذا فانت نفسك تبدو مقتنعا بوجود الاله له أهداف محددة مفهومة لديك »<sup>(١)</sup> . ولم يكن تولستوى يؤمن باله كهذا . فقد قال ذات مرة لايلرمود : « هناك الهان . الاله الذى يؤمن به الناس عادة ، وهو الاله مفروض عليه أن يعينهم ( أحيانا بطرق مهذبة ، ربما بأن يمنحهم الطمأنينة فقط ) . هذا الاله لا وجود له عندى . أما الاله الذى ينسأه الناس — الاله الذى علينا جميعا أن نخدمه ، فهو موجود ، وهو السبب الأول فى وجودنا ، وفى كل الأشياء التى نفهمها ونعيها »<sup>(٢)</sup> . هذا الاله هو « تقديس لروح الجماعة ، أو الوعى الجماعى للانسانية كلها — الاله لا شخصية محددة له ، بل هو كتلة هلامية ، يربط بينها ما يسميه تولستوى الحب »<sup>(٣)</sup> .

اما القوة التى تقودنا الى هذا الحب فهى صورة الضمير . وما على البشر الا أن يستمعوا الى هذا الصوت ، ويفعلون ما يأمرهم به<sup>(٤)</sup> . ومع أن شو ، مثل تولستوى ، لا يؤمن باله له شخصية محدودة ، الا أن نظرتة لهذا الاله تختلف اختلافا كبيرا من نظرة تولستوى لالهه . ان الاله شو غير كامل ، وهو يحاول دائما أن يكمل نفسه . أما تولستوى ، فان الهه تراجعى ، ان صح هذا التعبير ، والايمان به يستدعى أن نعود القهقري الى ما هو أبعد كثيرا مما أراد روسو ... الى مستوى من الوعى

(١) هندرسون . ص ٥٣١ .

(٢) سبق ذكر المصدر . ص ٢٩٣ .

(٣) چانكو لافرين . سبق ذكره ، ص ٩٨ .

(٤) نفس المصدر السابق . ص ١٠١ .

لا يمكن أن يوجد معه أى تاريخ أو حضارة... ان البشر لن يذوقوا طعم البركة الحق الا اذا اتخذوا أقصر الطرق الى حالة اجتماعية يضحي فيها بالأفراد فى سبيل مجموع لا شكل له ولا قوام ، بحيث يكون الحب « المسيحى » القائم على انكار الشخصية شيئا طبيعيا فى هذه المجتمع (١). على ان هناك نقط التقاء أخرى بين أعمال تولستوى المسرحية وأعمال شو . ففي مقال نشرته « لندن ميركوري » فى عدد مايو ١٩٢١ ، يصف شو مسرحية تولستوى المعروفة باسم : « ثمار الاستنارة » بقوله : انها تسبق مسرحية جراثيل پاركر المسماة : « تزويج آن ليت » بوقت طويل ، كما تسبق مسرحيات تشيخوف فى كونها أول بيوت القلوب المحطمة وأكثرها تدميرا . فهو اذن يربط بين مسرحية تولستوى وبين مسرحيته : « بيت القلوب المحطمة » ، ويعنى ضمنا ان هناك أوجه تشابه بين العاملين . وهنا نذكر ان العنوان الفرعى لمسرحية شو هو : « فانتازيا على الطريقة الروسية ذات موضوع انجليزى » . وفى مقدمة المسرحية ، يربط شو بين مسرحيته ومسرحية تولستوى وروائع تشيخوف الأربع . فشو اذا لا ينظر الى العلاقة بين مسرحيته وبين مسرحيات الكاتين الروسين على انها علاقة عارضة . بل يبدو انه كان يرى فى هذا العلاقة شيئا يستأهل البحث الجدى .

ان « ثمار الاستنارة » ينطبق عليها بكل تأكيد وصف شو لمسرحية « بيت القلوب المحطمة » بأنها « أوروبا المثقفة ، ذات الفراغ ، التى كانت تعيش قبل الحرب » . ان بيت ليونيد فيدوريتش فى موسكو ان هو الا واحد من البيوت الأوربية التى يقضى سكانها أوقاتهم فى تفاهات طارفة وحديث فارغ مسل ، غير واعين اطلاقا بالعاصفة التى تتجمع من حولهم .

(١) لافرين ٠ ص ١٠١ .

وبالرغم من الفكاهة اللطيفة والروح المرحية التى تقدمها المسرحية ، فان لها مغزى جديا ، يتعلق بمشكلة الفلاحين ، التى كانت واحدا من العوامل المؤدية الى الثورة . وبهذا الوصف ، يمكن أن نعتبر « ثمار الاستنارة » مشابهة ، بصفة عامة ، لمسرحية « بيت القلوب المحطمة » ، أى أنها مسرحية تجمع بين الفكاهة والجد ، وتقوم بهجوم بعرض الجبهة على طبقة بأكملها ، وحضارة بأسرها . على ان الاختلاف بين المسرحيتين انما يتضح حينما نناقش الروح التى تصدر عنها كل منهما .

فرغما عن نعمة الابتئاس التى تتردد فى مسرحية تولستوى ، نجدها فى آخر الأمر ، مسرحية مرحة . حتى الفلاحون فى المسرحية ، وهم الذين يمثلون فيها الجانب الجاد ، نرى المؤلف يصورهم فى مزاج من الجد والهزل ، ويستغل الجانب الرفي المضحك فيهم لكى يدخل على مسرحيته بعض الفكاهة . وبالفعل يصبح هؤلاء الريفيون مصدرا واضحا للكوميديا فى المسرحية . ومن جهة أخرى ، نجد أن الهجوم على الطبقة المترفة ذات الفراغ لا هو بالشرير ولا بالغاضب . على العكس ، نجده لطيفا ، طيب القلب . وحين يقول شو ان تولستوى لا يأسف كثيرا على مصير هذه الطبقة التى يصورها ، وحين يضيف الى هذا أن المؤلف الروسى يعلم أن « فقداننا التام للشجاعة ، واتجاهنا الى كل ما هو هباء ، فى جو غرف الاستقبال المبالغ فى تدفئتها ، انما يسلم العالم الى سلطان الجهلة ، ونشاط الماكربين الذين لا روح لهم » (١) ، حينما يقول شو كل هذا تتبين على الفور أنه يفرض علينا ما يراه هو تفسيرا للمسرحية ، دون أن يكون لهذا التفسير سند ما . يروى ايلنر مود أن تولستوى كتب : « ثمار الاستنارة » كى تمثلها أسرته وأصدقائها (٢) .

(١) مقدمة مسرحية : « بيت القلوب المحطمة » ص ٣ .

Preface to the Plays of Tolstoy, p. 10.

(٢)

ويحكى سيمونز كيف أن تولستوى كان يذهب ليشهد تجارب التمثيل فيضحك حتى تسيل الدموع من عينيه ، حين يرى الأجزاء المضحكة في مسرحيته وقد أجيد تمثيلها (١) . ان هذا موقف مختلف تماما من موقف شو من مسرحيته ، فقد كتبها هذا تحت ضغط أزمة كبرى ، وبهدف أن تكون المسرحية حلا لهذه الأزمة .

على أن ما يمكن أن يقال ان شو قد استعاره من « ثمار الاستنارة » انما هو الهجوم عن طريق الاتهام الجماعى . هنا يلتقى الكاتبان . فبالرغم من أن « بيت القلوب المحطمة » هى أقرب الى « بستان الكرز » لتشيخوف منها الى « ثمار الاستنارة » ، فانه فيما يخص الهجوم على الطبقة المترفة ذات الفراغ ، نجد أن شو وتولستوى يطآن أرضا مشتركة . ان مثل هذا الهجوم موجود فى مسرحية تشيخوف ، ولكنه ضمنى ، وشاعرى الاتجاه ، أى أنه غير مباشر . أما فى كل من تولستوى وشو فهو مباشر وتعليمى . وانا لنجد أمثلة منه فى مسرحية تولستوى فى النقد الذى يوجهه كل من طباقه الخدم ، وثانيا ، وثيودور ايفانف . اما فى « بيت القلوب المحطمة » فالمسرحية كلها تفيض به .

غير ان مسرحية شو تستعير شيئا آخر من « سلطان الظلام » . ففي هذه المسرحية الأخيرة ، نجد شخصية فريدة يمثلها أكيم ، الفلاح العجوز الغرب الأطوار ، الذى يجعل همه أن يقول الحقيقة ويقف الى جانبها ، ويحض غيره على أن يفعل المثل . وفى هذه المسرحية أيضا نجد شخصية الجندى السابق ميتريش ، الذى يصل الى الحقيقة ، رغم ادمانه الخمر ، ويوصلها الى غيره ، وبالأخص سيده المعذب نيكيتا . فلو أدخلنا فى الاعتبار حماس شو لمشهد العودة للإيمان الذى يدور بين ميتريش وبين نيكيتا ، لم

Ernest J. Simons, Leo Tolstoy, p. 482.

(١)

نجد اننا نشط كثيرا اذا قلنا ان شو قد جمع — فيما يبدو — بين شخصيتي أكيم ، الفلاح العجوز الصادق ، وبين ميتريش الوجد السكير ، الذى لا يمنعه ادمانه من أن يصل الى الحقيقة ، وذلك فى شخصية شوتوفر . وعلى كل حال ، فان شوتوفر له نفس غرابة الأطوار ، ونفس الإدمان ، كما انه وصل الى قدر كبير من الحقيقة . وهو أيضا ، مثل الجندى السابق ، قد كان وغدا يوما ما . وهنا قد يكون من المجدى أن نضيف ان واحدا من الاهتمامات الشديدة التى كانت لتولستوى كانت تنصرف الى الشراب ، الذى كان يشعر بازائه بمزاج من الانجذاب والكراهية . لقد كان يعتقد ان السكر يخلع على من هم عاطلين من الرواء فى حالة الصحو ، أصالة وفكاهة ذكية وجمالا فى التفكير ، وثراء فى العبارة . وكان يقول : عندما يحدث هذا أجدنى على استعداد للتغنى بالشراب (١) . وينبئنا جوركى بأن تولستوى كان يشعر بانجذاب كبير نحو السكيرين (٢) . ثم انه خصص مسرحية كاملة من مسرحياته واسمها : « سبب الشر كله » ، لفضح الآثار السيئة للخمر .

وفى هذه المسرحية يتعاطى السكير البراندى ، ويصوره لنا تولستوى تصويرا غطوفا . وهنا نذكر ان شوتوفر يهرع ، بين الحين والحين ، الى شرب البراندى ، فى محاولة منه للوصول الى الدرجة السابعة من درجات التركيز . وعلى الجملة ، نلاحظ ان شو توفر يبدو ويتصرف كواحد من سكيرى تولستوى ، الذين نشعر نحوهم بالعطف . وهذا لا يخرج من الاعتبار العوامل الأخرى التى دخلت فى تركيب هذه الشخصية ، والتى سبق لنا أن درسناها فى فصل سابق .

ويفيد شو فى عديد من مسرحياته من فكرة رئيسية من أفكار

(١) ، (٢) لام . سبق ذكره . ص ١٨٨ .



تولستوى، وهى تعايش الخير والشر فى شخصية واحدة . ويجد لام لمسة من لمسات تولستوى فى شخصية ديويديات، فى مسرحية « مازق طيب »، وهم يصف هذه الشخصية بقوله : « انها — أساسا — شخصية بريئة، ولها قلب طفل » (١). وهناك تحوير لهذه الفكرة، فكرة تزامن الخير والشر فى الانسان فى فكرة تزامن السامى والسخيف من الأشياء فى نفس فرد واحد . وهذه فكرة موجودة أيضا فى كتابات تولستوى . ويستغلها شو فى رسمه لشخصية اندروكليس، الذى يصفه لام بقوله : « ان شو يجعله ليس مجرد شهيد مسيحى، بل بطلا من أبطال تولستوى أيضا — شخصية تشبه أكيم فى « سلطان الظلام » (٢).

\*\*\*

على أن شو يجعل دينه لتولستوى ديننا مشروطا . فهو يقول انه، فى خلقه لشخصية بلانكوپورنيت قد تأثر بتولستوى على طريقته الخاصة . وهى طريقة اعترض عليها الكاتب الروسى اعتراضا شديدا . ففى خطاب (٣) أرسله الى شو، وعلق فيه على « الانسان والصورمان »، حاسب تولستوى زميله حسابا عسيرا، لأنه غير جاد بدرجة كافية، ولأنه يعالج بطريقة فكاهية مسائل جليلة الشأن مثل هدف الحياة البشرية، والشر الذى يواجهه الانسان، ولأنه قد دفع جانبا بفلسفته جميعا وآرائه فى الدين الى فاصل درامى بين فصول مسرحيته، والى ملحق بهذه المسرحية، ولأنه قد أساء أكثر مما أحسن بجعل أمثال هذه القضايا الرفيعة الشأن موضوعا لهجاء فكاهى . ولقد رد شو على هذا الاعتراض الأخير بقوله : « تقول ان

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٢٧٨ .

(٢) نفس المصدر السابق . ص ٢٧٩ .

(٣) هندرسون صفحات ٥٢٠ - ٥٢٢ .

طريقتى فى العلاج ... لم تكن جادة بالقدر الكافى — واننى جعلت الناس يضحكون فى أكثر اللحظات جدية . فلم لا ؟ لماذا نبعد الضحك والفكاهة عن أمثال هذه الموضوعات ؟ لنفرض ان الله قد قصد الى الدعابة من وراء خلق العالم، أفيدفعك هذا الى أن تتقاعس عن العمل كى تصبح هذه الدعابة طيبة، بدلا من أن تكون سخيفة ؟ » (١).

ولقد تقبل تولستوى هذه العبارة قبولا سيئا، ذلك ان الرجل الذى كان الدين بالنسبة له عذابا وهما استمرا طيلة حياته، لم يكن ليرضى عن الدخول فى جدال يصور الدين على أنه دعابة — طيبة كانت أم سيئة . لهذا اعتبر تولستوى عبارات شو اهانة، ورد عليه مكررا ماسبق أن قاله بشأن عدم تناسب خفة التناول مع الموضوعات الجادة . ثم أضاف : « سأكون صريحا معك فأقول اننى تأملت للعبارات الختامية فى خطابك » (٢) تلك التى تقول ان خلق العالم قد يكون مجرد دعابة .

وفى مواضع أخرى نجد تولستوى موضوعيا تارة، وقاسيا تارة أخرى فى اتهامه لشو . قال مرة لایلر مود : « ان شو رجل ذو اصالة، وكثير من أقواله تستحق الاعجاب، وتستأهل أن تصبح أقوالا مشهورة . غير ان به عيبا، هو انه يهدف الى أن يكون أصيلا دائما والى أن يثير دهشة قرائه . وهذا أمر يدعو الى الأسى . ان المرء يجب أن يندمج فى عقل المؤلف الذى يهواه، وهو لا يستطيع أن يحقق هذه الرغبة اذا كان هم المؤلف دائما أن يقول أشياء غير متوقعة » (٣) . وكتب تولستوى فى مذكراته، عقب قراءة احدى مسرحيات شو، ولعلها كانت « الانسان

(١) هندرسون . صفحة ٥٣٠ .

(٢) هندرسون . صفحة ٥٣١ .

(٣) ايلر مود . صفحة ٢٠٢ .

والسوبرمان» ، رأييه الدماغ الصريح في شو ، قال : « قرأت شو . ان ثقافته تثير أكبر الدهشة . انه ليس فقط خلوا من أية فكرة خاصة به ، ترفعه فوق مستوى سطحية رعاى المدينة ، بل هو أيضا لا يفقه فكرة واحدة عظيمة من تراث الخالدين . ان كل مايجذب الناس فيه يتلخص في قدرته على أن يحول الى أشكال فنية أشد التفاهات ابتذالا ، بطريقة عصرية شديدة الالتواء ، فيبدو كما لو كان يقول شيئا من عندياته ، شيئا جديدا . ان خاصيته الرئيسية هي هذه : اعتداد هائل بالنفس لا يدانيه الا جهله الفلسفى التام » (١) .

في هذا الرأى الأخير لتولستوى ، نجد المؤلف الروسى ينقد شو على مستوى فلسفى صرف . انه يعترف بقدرات شو الفنية ، ولكن هذه لا تساوى شيئا كثيرا في نظره ، مادام شو قد اختار أن يقحم نفسه في أشياء هي من القداسة في رأى تولستوى بحيث ان الفن لا ينبغى أن يذكر في معرض الحديث عنها . وهذه هي الروح التى أملت نقد تولستوى لشكسبير في مقاله : « شكسبير والدراما » . وتوضح لنا الاستجابات المختلفة التى استجاب بها شو لهذه المقالة طبيعة الخلاف بين الرجلين ومداه في نظرتهما للفن . فعندما كان تشيرتكوف ، وكيل تولستوى الأدبى وصديقه ، يترجم هذه المقالة فى انجلترا ، كتب الى شو يطلب رأييه فى بعض النقاط ، وأعطاه فكرة عامة عما جاء بالمقال من آراء واحكام . وقد رد شو بخطاب حماسى أيد فيه آراء تولستوى كما لخصها له تشيرتكوف ، ووافق على ان شكسبير يفتقر الى فلسفة حياة حقيقية ، والى أى تفكير اجتماعى جدير بالاعتبار . ثم أضاف شو قائلا : « بعد نقد تولستوى هذا » علينا أن نطرح جانبا شكسبير كمفكر ، فانه تحت النظرات الفاحصة لعلاق مثل

(١) سيمونز : سبق ذكره . صفحة ٧٣٧ .

تولستوى — هو فى ذات الوقت ناقد جريء ومفكر واقعى — لا يمكن لشكسبير أن يجوز الاختبار » (١) .

وقد تشجع تشيرتكوف بموقف شو ، فأرسل له أخيرا ترجمة كاملة لمقال تولستوى . فلما قرأها الكاتب الايرلندى ، أدرك على الفور أنه قد جاوز القصد بتبنيه لآراء تولستوى فى شكسبير ، فأسرع يكتب لتشيرتكوف رسالة طويلة ، ما لبث أن اتبعها بأخرى . ذلك أن شو ، على خلاف تولستوى يفصل فصلا واضحا بين شكسبير المفكر وشكسبير الفنان فهو يستطيع أن يوافق تولستوى على وصف شكسبير المفكر بأنه تافه القيمة . ولكن شكسبير الفنان ، كان فى رأييه الذى لا يتزعزع ، ذا سحر لا يقاوم ، ذلك ان عيب تولستوى فى رأى شو هو انه يحاول أن يحكم على شكسبير من وجهه نظر المنطق المجرد . بينما الحياة ليست منطقية . ولم يكن يجمل بتولستوى ، وهو الذى يكتب أعماله كما يكتب الشاعر قصائده ، ان ينحو باللائمة على شكسبير لأنه لا يكتب كما يكتب رجل القانون (٢) .

ووراء هذه الآراء المتضاربة والاحكام المتناقضة ، كان يكمن الموقف الغريب الذى وقفه تولستوى من الفن بعد تحوله الى الايمان . كان قد قرر فى عناد ملتوى الرأى ، هو احدى خصائصه ، أن يطلق الفن ويتبنى الأخلاق .

ومن تلك الآونة فصاعدا نراه يحكم مقاييس الأخلاق فى الأعمال الفنية . أما شو فقد كان ، وظل دائما ، مفكرا أخلاقيا ، ولكنه لم يسمح للأخلاق بأن تكتم أنفاس الفنان فيه . ففى كثير من المناسبات كان الفنان فى شو يؤكد ذاته ويوقع الاضطراب فى صفوف المفكر ، ويسخر منه . بل

(١) سيمونز . صفحتا ٦٩٠ - ٦٩١ .

(٢) المصدر السابق .

ان الصراع بين الفكر والفنان في روح شو هو الصراع الوحيد المقنع والباقي في مسرح شو . وفي هذا الصدد ، يجب ألا نصدق في كل مرة تصريحات شو وإعلاناته بأنه فنان تعليمي دعائي ، والا نأخذها على علاتها . ان هيكسكيث بيرسون يروى لنا كيف ان زوجته سألت شو ذات مرة : هل يرى أن دعاياته لمبادئه هي أعظم مامنحه للإنسانية ، أم أن مسرحياته هي تلك المنحة فأجاب : « أي انسان آخر كان يستطيع أن يقوم بالدعاية . لم يكن انسان غيرى يستطيع كتابة المسرحيات . كانت رسالتى أن أكتبها . انها بعض منى » (١) .

ولأن شو كان أكثر فكاهة ، وأقل تقيدا بالنظرة الأخلاقية المحددة، من تولستوى في المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره ، نجده استطاع أن يجعل من قضايا تولستوى الخطيرة الشأن مادة للضحك والهزاء . وليس معنى هذا ان شو هو لهذا السبب أعظم فنا من تولستوى . ان معناه فقط انه — كفنان — أكثر تحررا . ولا ريب ان مرد هذا التحرر ، هو جانب الفكاهة في روحه . ولكن هذا لا يمنع من أن نقدر هذا التحرر ونحن بسبيل تقييم أعمال الرجلين . ان تحرر شو هذا يجعله ينجو من أسوأ الأضرار التي تلحقها بفنان موهوب ، فلسفة شديدة التحديد ، تقبض على عقله قبضا .

\*\*\*

يقول بروفيسور ي . ايراكس : « في بيت القلوب المحطمة ، اتخذ شو لنفسه استادا جديدا » (٢) . هذا الأستاذ هو ، بالطبع ، تشيخوف . لقد كان حتما أن يلتقى الكاتبان ، ان آجلا أو عاجلا ، فكلاهما يستخدم نفس

(١) G.B.S. A Postscript., p. 122.

(٢) من حديث له إذاعة البرنامج الثالث في الاذاعة البريطانية عام ١٩٥٣ .

اللون الفني ، ونفس الاسلوب ، الا وهو الواقعية . كما ان كليهما كان يمزج الدراما بالتعليم .

ولقد اخذ تشيخوف ، ابتداء من « الشقيقات الثلاث » يظهر قدرا متزايدا من الاهتمام بالتخمر الثورى في بلاده . « كان يشعر بارهاصات العاصفة القادمة ، فترك شخصياته التي تمثل طبقة المثقفين تعمل خيالها في أمر هذه الثورة ، مصورة لنفسها مستقبلا مجيدا . » (١) . لهذا يعطى تشيخوف للبارون تيوزينباخ في « الشقيقات الثلاث » خطبة شبه ثورية يقول فيها : « ان عهدا جديدا يطلع فجره ، والناس يزحفون علينا جميعا ، وثمت عاصفة قوية مانحة للحياة تتجمع حولنا ، ها هي ذى تقترب وقريبا تهب علينا ، فتطرد من حياتنا الكسل واللامبالاة وكرهه العمل ، والخمول العفن . سأعمل أنا ، وفي خلال خمسة وعشرين أو ثلاثين عاما ، سيضطر كل منا الى العمل . كل واحد ! » (٢) .

وفي « بستان الكرز » نجد هذا الاهتمام بالثورة القادمة يزداد وضوحا . ان تشيخوف يقدم لنا هنا شخصية ثورية هي شخصية التلميذ الخالد تروفيموف ، ويجعله هو وآتيا رمزا للحياة الجديدة ، وينأى بهذه الحياة عن ماضى مدام رانيفسكى المسرع الى الانهيار ، وعن الحاضر الجافل بالنشاط — وان كان مع هذا سوقيا في جوهره — والذي يمثل له لوباخين ، المتحرق شوقا لكي يحل محل مجتمع مدام رانيفسكى . ان تروفيموف ، مثل تيوزينباخ في « الشقيقات الثلاث » يتنبأ بعاصفة مطهرة باعثة للحياة : « أجل لقد طلع القمر ... هناك سعادة ، أراها مقبلة ، انها

(١) لام . سبق ذكره . صفحة ٢٠٨ .

(٢) الفصل الأول من المسرحية .

تقترب أكثر فأكثر ، بل انى أسمع خطواتها . اننا ان لم نرها فلن يتاح لنا قط أن نعرفها ، ولكن ماذا يهم هذا ، سيراهما غيرنا ! » (١) .

وبالرغم من أن الطابع الثورى لتروفيوف واضح بما فيه الكفاية ، فانه يبدو انه كان فى الأصل أكثر من هذا وضوحا . ذلك ان تشيخوف قد اضطر ، حين كتب المسرحية ، الى التخفيف من ثوريته كما رآها أصلا فى خياله ، وذلك حتى تنجو مسرحيته من تمثيل الرقيب بها . وفى خطاب بعث به الى زوجته نجده يشكو من انه لم يستطع أن يضع فى الشخصية كل ما يمسها من حقائق . يقول تشيخوف : « انه ، أى تروفيوف . قد نفى مرات عديدة ، وفصل من الجامعة أكثر من مرة . ولكن أنى للمرء أن يشرح كل هذا ؟ » (٢) .

هذا الاهتمام المتزايد بالسياسة ، وما ينجم عنه من اختفاء بالخطب ، قرب بين مسرح تشيخوف ومسرح شو . أما الأخير فقد كان يعاني مرارة أزمة روحية حادة ، يبدو أنها حلت به حوالى الوقت الذى كان يكتب فيه « ميجور باربارا » ، وبلغا أوجها ابان « بيت القلوب المحطمة » . ونتيجة لهذه الأزمة ، نجد عبارات شو فى هذه المسرحية الأخيرة بالذات أكثر عاطفية وأقل ذهنية مما اعتدناه منه . ان هزات هذه الأزمة ، وانهايار كل ما كان يعتقد فيه باصرار من عقائد وقيم (٣) ، قد هيا لشو أن يقترب من روح تشيخوف ، ويمتنص منها شيئا .

غير ان النقطة الرئيسية فى دراسة أثر تشيخوف على شو انما نجدها

(١) الفصل الأول .

(٢) لام . ص ٢١١ .

(٣) راجع فى هذا الصدد الرسائل المتبادلة بين شو ومينيز باتريك كامبل .

صفحات : ٩٤ - ٩٩ .

فى الأرض المشتركة التى يقطعها كل منهما ، من وجهة نظر التكنيك ، وكون ان كلا منهما كان يكتب للمسرح الواقعى ، ولو أنه لا سبيل الى انكار انهما قد أضافا الى هذا المسرح شيئا جديدا ، شيئا خاصا بكل منهما ، بحيث ان الصورة النهائية للمسرح الواقعى عند الكاتبين تختلف اختلافا واضحا عن صورته التقليدية .

اما تشيخوف فيبدو انه كان واعيا بحقيقة انه يكتب - أساسا - للمسرح الواقعى ، مع محاولة منه للتغلب على النواقص الخطيرة التى يفرضها ذلك المسرح على كتابه . ان ريموند ويليمز (١) يروى عن الأميرة نينا اندروفيكوفنا تومانوفنا قولها : « هجر تشيخوف الكتابة للمسرح سبع سنوات ( بعد عام ١٨٨٨ ) ، ولو أن البحث عن شكل درامى جديد لم يفارق حياله طيلة هذه الأعوام . لقد كان يتأمل كتابة مسرحية واقعية يستطيع أن يدخل فيها رمزا ما ، كوسيلة لايصال جزء من أفكاره أعمق وأشد التصاقا به ( مما يستطيع المسرح الواقعى وحده أن يوفره ) » . ويجد ريموند ويليمز فى هذه العبارة وصفا صريحا مباشرا للمسرح الطبيعى : غير انها فى نفس الوقت تعتبر وصفا طيبا لطريقة تشيخوف فى الكتابة ، حيث الأساس واقعى فى جوهره . عليه بناء فوقى له قيمة رمزية بطريقة أو بأخرى .

وتشيخوف حين يمزج الرمز بالواقع فى مسرحه ، انما يعبر عن عدم رضاه عن المسرح الواقعى الصرف ، ويحاول أن يعوض مسرحه عن نواقص طريقة درامية تلتزم محاكاة الحياة كأساس لها . وهو فى هذا يسير على نهج ابنس فى المرحلة الوسطى من كتاباته للمسرح ، حين كان

(١) سبق ذكره . ص ١٢٩ .

فلنلق الآن نظرة على نقاط التشابه العامة بين أعمال تشيخوف وشو ،  
لنحصل على صورة أكثر وضوحا لطبيعة التقارب بينهما ، ذلك التقارب  
الذى وجد التعبير المتكامل عنه فى « بيوت القلوب المحطمة » .

• يقول مارتن لام : « فى هذه القصص ( مسرحيات ما بعد ١٨٩٠ ) ...  
لا نجد منطقاً مقنعاً ، ويبدو منها واضحاً ان تشيخوف كان مقدرًا له أن  
يصبح سيد الدراما الجامدة . لقد اعترف بصراحة ان مسرحياته  
— كدراما — ضعيفة ، ولكنه استدرك قائلاً : لكن شخصياتها حية  
وحقيقية ، وليست مخترعة وحسب (١) . وقبل هذا (٢) ، يلاحظ لام ان  
مسرحيات الفترة الوسطى فى حياة تشيخوف ، قد وصفها المعاصرون بأنها  
روايات مسرحية . وتشيخوف نفسه يقول الكلام التالى عن « الشقيقات  
الثلاث » : « هذه ليست مسرحية ، ولكن مجموعة من الخيوط . انها  
تحتوى عدة أدوار . وقد يتوه فيها قلمى فاضطر الى أن أدعها جانباً (٣) .  
قال تشيخوف هذا وهو فى مستهل المسرحية ، فلما أتمها أرسل لزوجته  
يقول : « انها من التعقيد بحيث تشبه الرواية » (٤) .

وكل هذه الخصائص : القصة القليلة الأحداث وما ينجم عنها من  
دراما جامدة ، والتقارب الشديد بين المسرحية والرواية ، واغفال المعقولية ،  
والاهتمام بالشخصيات وعدم التردد فى استخدام عدد كبير من  
الشخصيات فى مسرحية واحدة — كل هذه الخصائص هى أيضا من  
مميزات مسرحيات شو . وهى كذلك خصائص المسرح الواقعى عامة ،

(١) لام . سبق ذكره . ص ٢٠٠ .

(٢) نفس المصدر . ص ١٩٩ .

(٣) لام ، ص ٢٠٦ .

(٤) نفس المصدر .

النرويجى الكبير يدير ظهره بالتدريج للمسرح الواقعى الصرف ، ويحاول  
أن يطعم هذا المسرح باضافات رمزية .

وشو هو الآخر أحس بنفس النواقص ، وسجل نفس الاعتراضات .  
وطوال حياته الفنية كان يحاول أن يعوض عن مساوئ الكتابة بالأسلوب  
الواقعى بادخال ما يسميه بروفيسور الاراديس نيكول « الفاتازيا ذات  
الخيال » تارة و « العنصر فوق الواقعى » (١) تارة أخرى . ثم يستطرد  
• بروفيسور نيكول فيقول : « ان هذا العنصر فوق الواقعى نجده فى  
كيفية خلق الموقف و ... خلق الشخصية » . ثم يقتبس نيكول وصف  
شو لهذا العنصر فوق الواقعى فى مسرحياته ، اذ يقول الكاتب الايرلندى  
انه يجعل شخصياته تقول : « ليس فقط ما لا تستطيع هذه الشخصيات  
فى الحياة الواقعية اكرام نفسها على قوله — حتى يفرض أنها تفهم نفسها  
بالوضوح الكافى — بل الحقيقة العارية ، مقدمة بطريقة موضوعية علمية ،  
فأجمع بهذا بين أقصى درجات الافتعال وأعمق درجات الطبيعية » (٢) .  
ان هذه فى الواقع هى الطريقة الجيلبرتية ، التى هى احدى وسائل تعميق  
المسرحية الواقعية . ولكن شو فى « بيت القلوب المحطمة » قد جرب  
طريقة أخرى لاثراء اللون الفنى الذى اختاره ، وهى طريقة اسن  
وتشيخوف ، القائمة على ادخال الرمز على الواقع ، وهذه الطريقة  
سنفحصها حالا .

على أنه من الواجب أن نقرر ان هذه الطريقة رغم انها تعطى ألوانا  
جديدة للمسرحية الواقعية ، لا ينبغى أن تحملنا على تغيير تصنيف هذه  
المسرحية من الواقعية الى الرمزية مثلا أو الانطباعية .

(١) تاريخ دراما نهاية القرن التاسع عشر . ص ٢٠١ .

(٢) نفس المصدر . ص ٢٠١ .



وهو الذى يمت بصلة قوية الى نظرية « الشريحة الحية » فى التأليف المسرحى ، أى الى المسرحية التى تعتمد على مقطع عرضى من الحياة ، تمثله أمامنا تمثيلا ليس فيه كثير من التفنين .

ومن طبيعة المسرح الواقعى أيضا نشأت خاصيتان تميزان مسرحيات شو وتشيوخوف على السواء . هاتان الخاصيتان هما الميل الى الخطابة واستخدام الحيل شبه الرمزية ، لتأكيد التجربة الرئيسية التى تحكى عنها المسرحية . ويفسر ريموند ويليمز وجود هاتين الخاصيتين بأنهما ناجمتان عن تناقض الهدف الجاد الذى يهدف اليه المؤلف مع نواقص الأسلوب الواقعى كوسيلة اتصال بين المؤلف والنظارة .

على ان الخطابة فى مسرح تشيوخوف ، والحوار عامة ، لهما معنى عاطفى أكبر من معناهما الفكرى . ان خطب الشخصيات فى هذا المسرح تمثل حالات نفسية مختلفة وأحاسيس متباينة ، ويجب أن ننظر اليها — أساسا — على انها أجزاء من الشخصيات . التى تلقىها . وبعبارة أخرى فان الخطابة والحوار كلها درامية . اما فى شو فان مغزى الخطب والحوار فكرى فى المحل الأول . وفى كثير من الأحيان تلقى الخطب بصرف النظر عما اذا كان فى استطاعة الشخصية التى تلقىها أن تنشئ مثل هذه الخطبة أم لا . فثمة أفكار يحرص المؤلف على إيصالها الى جمهوره ، وهو لا يدقق كثيرا فىمن يختار لبثها لهذا الجمهور ، طالما ان هذا لن يسبب اساءة واضحة للخطوط العامة للشخصية .

ثم ان الحوار لدى تشيوخوف منسوج بطريقة أخرى فى الوحدة الدرامية التى تمثلها المسرحية ، وذلك بتضمينه خطة موسيقية وشاعرية محددة يلتزمها العمل الفنى . وهذه الخطة قد لا نفطن اليها من مشهد لمشهد ، ومن فصل لفصل ، ولكننا ما ان ننتهى من قراءة أو مشاهدة

المسرحية بأكملها حتى نشعر بها قوة . ان تشيوخوف نفسه يشكو من أن « بستان الكرز » بها تطويل ، ولكننا — نحن جمهوره — لا نوافق على هذا . ان ما يظنه تضخما انما هو مرونة محمودة ، تفيد المسرحية بأن تجعل تخطيطها غير واضح لدى النظرة الأولى .

وفى وصف هذا التخطيط المختفى يقول ناقد مسرحى (١) : « ان من يتصدى لاجراء احدى مسرحيات تشيوخوف ينبغي أن يكون كقائد الفرقة الموسيقية ، يلقي باله الى الحالات النفسية المتغيرة التى يمر بها العمل ، والى السرعة والشكل والصوت ، يجب أن يكون عنده صلبا ومرنا فى آن واحد ، حتى يستطيع التعبير عن العاطفة فى نبرات عالية والواظنة » .

وفى مسرحيات شو نجد نفس هذه الخطة ، ولكنها ليست ذات شكل جميل . انها من التخلخل بحيث أن غير المدقق لا يستطيع أن يتبينها . والموسيقى والشعر أيضا موجودان ، ولكنهما عارضان ، لا يدومان طويلا ، وينفرد الشعر بأنه لا يجاوز سطح العاطفة . وفى هذه النقطة الأخيرة يقول ت.س. اليوت فى احدى مقالاته النقدية : ان الشاعر فى شو قد ولد ميتا . وهذا حق . ان شو هو أكثر من تشيوخوف قربا من روح الكوميديا ، وهو بهذا الوصف لا يمكن أن يكون شاعرا الا بالارادة ، وليس بالطبيعة . يقول بريتشيت : « هناك عبارة بهذا الصدد قالها دريدن ، وهى رائعة فى لماحيثها ونفاذها ، وذلك حين يتحدث عن الفكاهة فى الكوميديا وكيف انها « تسلب الانسانية شعراءها » (٢) ومصدقا لهذا

(١) كتب مقالا فى مجلة Plays and Players ، عدد يوليو ١٩٥٤ ، ووقعه بحرفى ن . ب .

(٢) من حديث له فى البرنامج الثالث بالاذاعة البريطانية ، نشر فى مجلة The Listener عدد ٢٠ مايو ١٩٥٤ .

نجد أن الشاعر في شو قد اختفى وراء الكاتب الفكاهي . ولكن شو ، حين يكتب تحت ضغط كبير من أزمة فكرية وروحية ، كما حدث في « بيت القلوب المحطمة » فالنتيجة في آن واحد هي : المأساة والشاعرية ان هذه المسرحية بالذات أقل فكاهة وأكثر شعرا من سائر المسرحيات . أما تشيخوف ، الذي تشبه فكاهته فكاهة جوجول في انها تخفى وراءها الدموع ، فلم يستطع أن يفهم قط لم أصر بعض الناس على القول بأن « بستان الكرز » تحمل في ثناياها جو المقابر (١) . ان وعي الشاعر في تشيخوف قد أدى به الى انتاج مأساة كبرى ، وذلك بأن جعله يتبين ماهو عام وراء المصير الخاص لجماعة غريبة من الأفراد . وبينما يود الكاتب لو وجه أنظارنا الى التصرفات المضحكة لشخصياته ، لا تملك أعيننا الا أن تستقر على الفأس التي تقطع مجتمع مدام رانيشسكي من جذوره .

ويتبع كل من شو وتشيخوف نهج ابسن في استخدام الحيل الرمزية لتأكيد التجربة الرئيسية في المسرحيات — ونحن نجد المثل المتكامل لهذا الاستخدام للحيلة الرمزية في « البطة البرية » حيث الشخصيات الرئيسية في المسرحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالبطة الكسيرة الجناح ، التي ترمز الى مصير الشخصيات المشترك ، وفي نفس الوقت تتخذ وسيلة لربط الشخصيات بعضها ببعض . وفي بعض مسرحيات تشيخوف ، مثل « الشقيقات الثلاث » لا يسمح المؤلف بأن يأخذ التيار التحتي الرمزي شكلا ماديا مثلما في ابسن (٢) . انما الرمز هنا هو الرحلة الى موسكو ، التي تبهر أنظار الشقيقات أمّا في « بستان الكرز » فان تمثل تشيخوف لحيلة ابسن الفنية يصبح تمثالا كاملا . ان بستان الكرز هو الرمز المادي

(١) لام ، ص ٢١٤ .

(٢) نفس المصدر — ص ٢٠٦ .

الذي يوحد بين اشتات العمل الفني ، والذي ترتبط به مدام رانيشسكي ارتباطا وثيقا . وفي الوقت نفسه ، نجد أن معظم الشخصيات الباقية ترتبط بالبستان بطريقة أو بأخرى .

ويستخدم شو حيلة فنية مشابهة في « بيت القلوب المحطمة » . ان البيت نفسه هو بستانه وبطنته البرية .

\*\*\*

سيزداد ما عرضنا آنفا من نقاط وضوحا لو أننا قارنا بشيء من التفصيل بين العاملين الذين يقربان من تشيخوف وشو وهما : « بستان الكرز » و « بيت القلوب المحطمة » . لو اننا تركنا جانبا استخدام الحيلة الرمزية ، التي هي على كل حال ، مأخوذة عن ابسن ، لوجدنا مع هذا كثيرا مما يوحي بأثر تشيخوف على شو . هناك مثلا الحوار غير المنطقي ، أو الذي يتناول تافه الموضوعات ، والذي يستخدمه تشيخوف ببراعة ليثير فينا أحساسا بضياغ شخصياته ، وتفاهتها ، وفقدانها الاتجاه . ان شو يبدأ الفصل الثالث في مسرحيته ، وهو أقرب فضولها الى تشيخوف ، بعبارات من هذا الحديث المتعبد التفاهة :

ليدي اتروود : يا لها من ليلة جميلة ؟ تبدو كأنها خلقت لنا .

هيكثور : الليل لا يابه بنا . ماذا نكون في نظر الليل ؟

ايللى : ان جماله ينساب في أعصابي . في الليل سلام للكبار وأمل للشباب .

هيكثور : أهذا رأيك انت ، أم قاله لك أحد ؟

ايللى : ليس رأيي . انه آخر عبارة قالها القبطان قبل أن يغفو .

وفي مكان آخر تقول ايللى :

ايللى : الآن عرفت السبب الحقيقي في أنني لم أستطع أن أتزوج

مستر مانجان . ماكان هذا يكون زواجا مباركا . ان  
البركة تحوط قلبي المحطم وتحوط البركة جمالك  
يا هزيون . ومباركة أيضا روح أبيك . وحتى أكاذيب  
ماركوس مباركة هي الأخرى ، أما أموال مستر مانجان  
فلا بركة لها .

مانجان : لست أفهم كلمة واحدة من حديثك .

ايلى : ولا أنا . غير أنى أعلم انه يعنى شيئا ما .

هذا السؤال المفاجيء الذى يسأله هيكتور لايلى ، وكذلك الاعتراض  
المفاجيء الذى يتقدم به مانجان ، يقصد بهما الى اظهار خواء الشخصية  
وعجزها عن التفكير الأصيل ونحن نجد أمثلة له فى « بستان الكرز » .  
هذا واحد منها :

بيستشين : نيتشه .. الفيلسوف .. الفيلسوف الضخم ، الرجل  
الطائر الصيت .. ذو العقل الهائل ، يقول فى كتبه ان من  
المباح لنا أن نزيّف الأوراق المالية .

تروفيموف : وهل قرأت نيتشه ؟

بيستشين : لا ... ولكن دانشينكا قال لى (١) .

وفى مناسبة أخرى (٢) ، يقتبس بيستشين ، عن طريق السماع أيضا ،  
شيئا من أقوال فيلسوف آخر ، واذن فليس من الشنط أن نقول ان  
استخدام تشيخوف لهذه الحيلة هو استخدام متعمد .

والقليل الذى يوجد فى المسرحيتين على سبيل القصة تظهر فيه نقاط تشابه  
كثيرة . ان تشيخوف — مثلا — يدخل فى « بستان الكرز » واحدا من

(١) الفصل الثالث .

(٢) الفصل الرابع .

المشردين ، فيبدأ هذا حديثه بطلب السماح له بالسير عبر البستان ،  
وينتهى بتسول بعض الكوبيكات ، فيعطيه لوبوف قطعة ذهبية . وربما  
تكون هذه الحادثة هي التى أوحى الى شو بالمشهد الذى يظهر فيه أحد  
الصوص ، فيتظاهر بالرغبة فى السرقة ثم يظهر أنه ليس الا شحاذا .

وفى « بستان الكرز » آيات من الشعر المضحك ، يغنيها ايخودوف  
على جيتاره . وشو هو الآخر يعطى كلا من شوتوفر ومسير هاشاباي  
وهيكتور بعضا من هذا الشعر الهزلى يلقيه ثلاثتهم فى نهاية الفصل الأول .  
وهو فى هذا قد يكون متأثرا « ببستان الكرز » ، رغم أنه قد استخدم هذه  
الحيلة الفنية فى « الانسان والسوبرمان » حينما جعل من مندوزا ، رئيس  
عصابة سيرا ليون ، مؤلفا لأيات من الشعر الهزلى .

وربما يكون الفلوت الذى يعزف عليه المتيهم راندال وحيا استوحاه  
شو من جيتار ايخودوف . على أن راندال ، بوصفه غارقا لأذنيه فى غرام  
لا يستطيع ولا يريد أن يسلوه ، ليس غريبا على مجموعة شخصيات شو .  
لقد ظهر من قبل فى شخص الشاعر أوكتافىوس فى « الانسان والسوبرمان »  
انما الجديد على هذه الشخصية هو الفلوت ، الذى يضيف اليها لونا  
مغايرا ، ويجعل من راندال روحا هائما ، يسكب عذاب روحه فى نغمات  
حزينة . هذا التعديل الجديد للشخصية غريب على شو ، وهو يوحى على  
الفور بوجود مؤثر أجنبى .

على اننا نجد فى المسرحيتين ما هو أهم من هذا من تشابه . هناك مثلا  
نقطة زواج يوشك أن يتم فى المسرحيتين ، بين رجل ثرى وفتاة فقيرة . فى  
« بستان الكرز » نجد أن الفتاة الفقيرة هي قاريا ، ورجل الأعمال الغنى  
هو لوباخين . أما فى « بيت القلوب المحطمة فطرزا الزواج هما مانجان  
وايلى . »

وكلا الزوجين يجرى الحديث بشأنه ، ولكنهما لا يتمان . انما يستخدم المؤلف في كلا المسرحيتين موضوع هذا الزواج وسيلة فنية لترجمة ظاهرة الضياع وفقدان الهدف في شخصياته الى شكل درامى . لا شىء يحدث في « بستان الكرز » أو في « بيت القلوب المحطمة » . انما الأشياء جميعها ضياع في ضياع ، حتى تحل الكارثة النهائية .

\*\*\*

وفي شخصيات المسرحيتين نقط تشابه . ذلك انه بالرغم من أن شوتوفر ليس له نظير محدد في « بستان الكرز » ، فإن شو يستخدمه — دراميا — ليحقق نفس الغرض الذى يرمى اليه تشيخوف من وراء مدام رانيفسكى .

ان كلا الشخصيتين رمز ثان في المسرحية التى ينتمى اليها . واذا كان شوتوفر هو روح « بيت القلوب المحطمة » ، وبهذه الصفة يصبح هو نفسه ذلك البيت ، فان مدام رانيفسكى هى أيضا جوهر بستان الكرز — بل انها هى نفسها ذلك البستان . كلا الشخصيتين هو المركز الانسانى للمسرحية ، كما ان البيت والبستان هما المركزان الماديان .

ومن جهة أخرى نجد مانجان ولوباخين شديدى التشابه . فبالرغم من أن كلا منهما رجل أعمال ناجح ، الا أنهما يفتقران الى الثقة بالنفس ، مما يكشف عن ضعف كل منهما في جوهره . وكلاهما شديد الاحتجاج على من يعاشره من الناس ، وعلى البيت الذى يعيش فيه هؤلاء الناس ، ومع ذلك فهو لا يقوى على فراق الناس أو البيت . وحينما يتحدى البعض مانجان أن يغادر بيت القلوب المحطمة ، يجد هذا انه مربوط الى هذا البيت بخيوط غير منظورة ، فلا يستطيع أن يتركه ولو لرعاية أعماله . ولوباخين هو الآخر فى نفس المأزق . انه يقول لتروفيموف : قد تعلق

بكم زمنا ما ، أيها الناس ، وصدئت من قلة العمل » . وبالرغم من أنه يرث البستان عن مدام رانيفسكى ، فانه انما يفعل هذا بشىء غير قليل من الأسى . ثم انه قد فعل كل ما فى طاقته ليحمى البستان من مصيره المحتوم . وحقيقة أن شو يجعل من مانجان هذه الشخصية العاجزة التى تدعو للثناء أمر يثير عدة نقط طريفة . فقبل « بيت القلوب المحطمة » كان الرأسمالى العادى في مسرحيات شو ، شيطانا مريدا ، يستطيع أن يخدع الناس جميعا . هكذا نجد سارتوريوس في « بيوت الأرمال » وكروفتس في « مهنة مسيز وارين » وبصفة خاصة : اندرشافت في « ميجور باربارا » . ان هذا الأخير هو آخر رأسمالى في مسرحيات شو يكسب المعارك جميعا . ومع هذا ، فثمت نعمة واضحة فيه تحكى عن اليأس وتعكس الأسى . كأنما هو لا يؤمن تماما بمعاركة وانتصاراته . على كل حال ، نحن نجد هذه المعارك وتلك الانتصارات مليئة بالشك واليأس . و في « سوء زواج » ، تزداد نعمة اليأس هذه عنفا ويدعمها احساس بالاعياء من العالم وراثاء النفس نجده عند الرأسمالى الناجح تارليتون . ان كبير قساوسة الرأسمالية هذا ، يرتدى مسووحه وهو غير مستريح . بل انه ليثير الشك في الدين الذى يدعو اليه . ان ثورته العاجزة على ابنته في نهاية المسرحية ، تكشف عن ضعفه وقلة حيلته .

وهكذا نتقدم رويدا رويدا نحو الجو الخاص الذى يلف مسرحية « بيت القلوب المحطمة » التى تحمل خيبة الأمل في كل ركن من أركانها . ففي هذه المسرحية يتم فضح الرأسمالى فضحا كاملا . انه هنا لا حول له ولا مال وبعد أن كان الرأسمالى في مسرحيات شو « شيطانا مريدا » أصبح « شيطانا يائسا » (١) .

(١) مقدمة المسرحية ص ٢٤ .

وشو باتجاهه هذا المتجه ، كان في الواقع يسلك نفس السبيل المؤدى الى التنديد الشامل بالمجتمع كله ، الذى اتبعه تشيخوف . واذا كان طوفان هذا النقد عند شو يكتسح في طريقه الرأسمالى أيضا ، فمرد ذلك الى الأزمة العالمية التى تبلورت في الحرب العالمية الأولى ، والتى أحس شو أثرها بعنف . ولكن ، مما لا ريب فيه ان شو انطبع أيضا بالمثال الذى خلقه تشيخوف للرأسمالى العاجز في شخص لوباخين .

على ان شو يعتبر أقل عطفًا على مانجان من تشيخوف على لوباخين . ان شو لا يجد لبطله ما هو خير من الفناء ويرى أن هذا الفناء سيكون مدعاة للاغتباط . اما تشيخوف فهو يتبين حتمية انهيار النظام الاقطاعى القديم ويتبين كذلك ان النظام الجديد الذى كان موشكا أن يحل محله لا مفر له من الزوال ولكنه يرى في اختفاء النظامين مدعاة للرضى والأسى معا . وآية هذا انه كان حريصا على اظهار عطفه على مدام رانيشسكى كما أنه أصر على ألا يصور لوباخين كأحد ملوك المال القساة القلوب . فقد كتب الى ستانيسلافسكى يقول : « ان لوباخين رجل أعمال حقا ، ولكنه أيضا شخص مهذب . عليك أن تجعله يسلك مسلك المتعلمين ، وأن تحرص على أن يكون تام الأدب ، غير وضيع النفس » (١) .

اما عن باقى الشخصيات ، فاننا نجد أن قاريا تدير بيت مدام رانيشسكى وترعى كل شىء فيه بطريقة مشابهة لما تفعله مسيز هاشاباى في « بيت القلوب المحطمة » . وعندما يباع البستان في النهاية ، تلقى قاريا بمفاتيح البيت ، فتظهر لنا هذه الحركة قيمتها الحقيقية كشخصية ، بوصفها الروح المهيمن والمشرّف على المكان وعلى ذويه . ودور مسيز هاشاباى ، في هذا الصدد ، أوضح من أن يحتاج الى تحليل .

(١) لام ، ص ٢١٤ .

ومن الممكن أن نجد تشابها بين ايخودوف ورائدال . فكل منهما ذو غفلة وفجاجة في تصرفاته ورائدال يتظاهر بأنه سيد نبيل ، بينما ايخودوف يدعى انه روح نبيلة ، يعاندها الحظ دائما . ثم ان فلوت رائدال وجيتار ايخودوف يقربان الشخصيتين من بعضهما .

\*\*\*

يقول ديزموند مكارثى : « ليس الانجليز كالروس . غير ان هذا ليس هو السبب في التباين الكبير الذى نجده في مسرحيتين مثل « العم فانيا » و « بيت القلوب المحطمة » . اما مرد هذا الاختلاف فهو تباين مزاجى الكاتبين . ان شو لا يدرك ما هو تحطيم القلوب . انه ينظر اليه على انه خيبة أمل مفاجئة ، تكوى القلب كأنها شرارة البرق ، أو كالآلم الحاد ، ولكن ليس كتعاسة تشل الأعضاء شلا . ان شخصيات تشيخوف تبدو ، بالمقارنة مع شخصيات « بيت القلوب المحطمة » ذات الحيوية والحركة القلقة ، كذبابات تموت في وعاء غراء . وشو يقدم مسرحيته على أنها تشخيص خطير لأحوال واقعة ، ومع هذا فهو يسمح لروح المرح الكبير عنده بأن يحولها دائما الى مهزلة ، بحيث أن واحدا في المائة فقط من متفرجيه هم الذين يستطيعون أن يتبينوا ما بين المسرحية وبين الواقع من علاقات » (١) .

هذا نقد عادل لمسرحية شو ، إذ أنه يدخل في الاعتبار العامل الذاتى الذى يمثله اختلاف المزاج بين كل من شو وتشيخوف دون أن يغفل الحكم على التحليل السطحي للأحداث ، الذى دفع شو الى تصوير انجلترا قبل ١٩١٤ على انها بيت القلوب المحطمة .

ونستطيع أن ندلل على سطحية تحليل شو للأحداث بأن نعرض في

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٤٤ .

ايجاز موقفى كل من روسيا وانجلترا وقت تعاقب أحداث المسرحيتين .  
فقد كانت روسيا دولة شبه اقطاعية ، أهلها متأخرون ، أميون ،  
يحكمهم الاستبداد . وتحت نير هذا الاقطاع الثقيل ، كان الشعب يتلوى ،  
ويئن مطالبا بمبادئ الحرية والاصلاح الاجتماعى . والى جوار ذلك  
النظام الاقطاعى المتأخر ، والذى لم يكن ثمة أمل فى اصلاحه ، كانت تنشأ  
قوى الرأسماليين ، كنوع من المعارضة للاقطاع . وهؤلاء كانوا يكسبون  
المعركة تلو المعركة ، ويصنعون مستقبلهم بسرعة . غير انه لا الرأسماليون  
ولا الاقطاعيون كانوا يقدمون للناس شيئا يجعلهم موضع رضا الثوار .  
لقد كان هؤلاء الآخر يتطلعون الى تغيير جذرى فى المجتمع ، يسمح لروسيا  
التي يحلبون بها بأن توجد على ظهر الأرض .

هذه القوى الثلاث نجدها جميعا ممثلة فى اخلاص فى «بستان الكرز» ،  
حيث مدام رانيشسكى تمثل الاقطاع ، ولوباخين يرمز الى الرأسمالية  
الناشئة ، وتروفيشوف الى الثوار . والعلاقات المتشابكة المتعددة الخيوط  
التي ينشئها تشيخوف بين هذه القوى تعطينا تصورا عموما وانسانيا  
ولكنه فى نفس الوقت دقيق وصادق لما كان يحدث فى روسيا القيصرية فى  
أواخر أيامها . ولهذا فالصورة الدرامية التي يقدمها تشيخوف تطابق  
الحقيقة مطابقة تامة .

أما صورة شو فلا تتمتع بمثل هذه الدقة . ففي انجلترا ما قبل الحرب  
الأولى ، كان الرأسماليون المرتبطون بتحالف وثيق مع بقايا الاقطاع ،  
يمسكون بزمام الحكم فى قوة . والتهديد الخطير الذى كان يواجههم لم  
يكن يأتى من قوى الشعب فى الداخل بقدر ما كان يأتى من رأسماليين  
أجانب كانوا ينافسونهم . هذه الطبقة تنبأ لها شو بأن كارثة فظيعة سوف  
تحدث لها . ستتدلج نيران حرب عالمية يموت فيها أمثال مانجان من

الرأسماليين . ولقد تحقق بالفعل جزء من هذه النبوءة . فقد قامت الحرب  
العالمية الأولى غير ان الرأسماليين البريطانيين لم يفنوا . ذلك ان وضعهم  
التارىخى لم يكن يفرض عليهم فناء محتوما كما زعم شو .

ثم ان الطبقة المترفة ، المثقفة ، ذات الفراغ التي يود شو أن يوجه  
عطفنا اليها فى مسرحيته تبدو فى صورته الدرامية مفلسة وعاجزة تماما ،  
ومع هذا فشو يلجأ اليها كى تبذل جهدا كبيرا ونهايا لتخلص نفسها ،  
وتنقذ انجلترا من المأزق الذى انزلت اليه . ان هذا التناقض يعمل على  
اظلام الرؤية فى المسرحية ، ويجعل من العسير علينا أن نتقبلها فى رضا .  
كيف يمكن لنا أن نتوقع من مثل هذه الطبقة التي يصورها لنا المؤلف على  
انها تتحرق شوقا لتدمير<sup>(١)</sup> نفسها ، أن تنقذ نفسها ، دع عنك انجلترا ،  
وأوربا المثقفة ذات الفراغ ، كلها ؟ أما أنها ليست بالعجز الذى يصورها به  
المؤلف ، ( وهذا اتهام خطير لقدرة شو على النفاذ ، فى ذات الوقت الذى  
هو فيه فضح للتجربة الرئيسية للمسرحية ، واطهار لها على انها موقف  
زائف مستعار ) ، واما أن الطبقة هى فعلا بالعجز الذى يظهرها به المؤلف ،  
واذ ذاك يقوم اتهام آخر للكاتب بأنه يتجه بآماله ودعوته لأناس لا يملكون  
من أمرهم شيئا .

ومن الصعب أن نحدد الأساس الاقتصادى الذى تستند اليه هذه  
الطبقة المثقفة ذات الفراغ ، فان المسرحية تصورها على انها مكونة من  
موظفين كبار وآخرين فى وزارة المستعمرات وفى الوقت ذاته تتحدث المسرحية  
عن هذه الطبقة نفسها كما لو كانت هى طبقة النبلاء . وفى كلا الحالتين ،  
يتقدم شو بدعوته الى فئة من المجتمع لا يمكن أن تستمع اليه أو أن تتصرف

(١) يوقد هيكتور الانوار فى أثناء الغارة الجوية ، وتأمل مسيز هاشاباى  
وايللى أن تحدث غارة أخرى .



بمقتضى تحذيراته . ثم يقلل المؤلف ، وبدون سبب معقول ، من شأن طبقة  
الرأسماليين — التي كانت أنشط وأكثر حيوية بكثير من الطبقة المثقفة  
ذات الفراغ — ويسخر منها ثم يسحب عليها ذيل العفاء بدون عناء كبير .  
كل هذا يقلل الى درجة ملحوظة من دقة الصورة التي تقدمها « بيت  
القلوب المحطية » لانجلترا ما قبل ١٩١٤ . والنتيجة المباشرة لكل هذا هي  
أن الأسلوب التشيخوفي الذي يحاوله شو هنا ، يبدو مستعارا ومفتعلا .  
وحين يقدم لنا المؤلف شخصياته بعد هذا على أنها محتومة المصير ، نجد  
أنفسنا غير قادرين على الاقتناع .

أما تشيخوف فقد نظر الى مادته الدرامية كشاعر فائق الحساسية .  
وهو لهذا يصيب الحقيقة دون جهد ظاهر . انها الحقيقة الشعرية ، وهي  
في حالة كل شاعر عظيم ، تطابق دائما الحقيقة الاجتماعية الموضوعية .  
وهذا هو السبب في أن تحليل تشيخوف لأحوال روسيا المعاصرة له تحليل  
دقيق . ان الكاتب لم يكن قط مفكرا سياسيا ، ومع ذلك فانه استطاع في  
« بستان الكرز » أن يقدم لنا صورة حقيقية لميزان القوى القائم بين طبقات  
روسيا القيصرية ، المختلفة . أنها صورة شاعرية وفنية في المحل الأول ،  
يصدر فيها الكاتب عن احساس عميق بالمشكلة الانسانية عامة ، مما يجعله  
يقف متأثرا ، بين الماضي الذي يموت والمستقبل الذي يولد . هذه الوقفة  
تعطى عمله صفة الاتزان ، وهذا بدوره يضيء على مسرحياته ، وبخاصة  
« بستان الكرز » طبيعتها العالمية . لهذا نجد أن الرمزية المرئية التي يمثلها  
البستان تتضاعف أثرا عشرات المرات بفضل احساسنا بأن الناس الذين  
يرحون ويحيئون أمانا يمثلون هم أيضا ، الى جوار البستان ، روسيا  
كلها . وهكذا يصبح المعنى الرمزي أكثر من مجرد هدف . يصبح حقيقة  
واقعة . وبدلا من أن يقال لنا ان هذا مقصود به كذا وكذا ، نحسه نحن  
أنفسنا .

أما موقف شو من مادته فهو — مع اعتبار شيء ملحوظ من الاتجاه  
نحو الأسلوبين الشعري والعاطفي — موقف المفكر السياسي . وهذا  
يعوقه منذ البداية عن أن يحبس أية عاطفة قوية نحو مادته . ان تحليله  
الاجتماعي ونتائج هذا التحليل تنبع من أفكار وآراء سابقة على العمل  
الفني ، ولا تأتي نتيجة مباشرة ومستقلة لهذا العمل . اننا نحتاج ، في كل  
مرة نعين فيها عملا فنيا لمؤلف ما ، الى أن نقنع بأن نتائج هذا العمل  
الفنية نابعة منه ، ومنه هو أساسا . وقد تكون هذه النتائج مشابهة  
أو مغايرة لنتائج أعمال سابقة لنفس المؤلف . ولكن هذا لا يهم كثيرا . فان  
ما تتطلبه من العمل الفني هو التماسك الفردي . فاذا ما اتفقت نتائج  
مجموعة من الأعمال الفنية لمؤلف واحد مع بعضها البعض ، فان هذا  
المؤلف يصبح له قامة فنية ، وتصدر عنه فلسفة حياة محددة . وهذا  
بالطبع يجعله أكثر عظمة مما لو لم توجد القامة أو الفلسفة ، ولكنه لا يغير  
من واقع الأمر شيئا ، الا وهو : أن الأعمال الفنية يجب أولا أن تجوز  
الاختبار الفردي ، يجب أن تنجح بوصفها أعمالا فنية في كل مرة يخرج  
منها عمل الى حيز الوجود . وأعمال تشيخوف هي هذا الضرب من الأعمال  
الفنية . ان مسرحياته الأربع الكبرى تقدم لنا في مجموعها — نفس  
النتائج ، ولكن كلا منها مقنع ومتناسك في ذاته .

ان النتائج التي يصل اليها شو لا تنبع بطريقة طبيعية من الصورة التي  
يرسمها . والمجتمع الذي يقدمه لنا يبدو مصطنعا في الزى الروسي الذي  
يستعيره له . ولو أن شو قد أحس التجربة التي أراد أن يقدمها لنا بعمق ،  
لاختلفت النتائج المحتملة لهذا الاحساس العميق ، عن النتائج الحالية . اذن  
لاكتشف شو ان بين أسلوبه وأسلوب تشيخوف في التحليل والنقد تباينا  
أساسيا ، ولاستغنى عن القالب التشيخوفي وبحث لنفسه عن قالب أكثر

اتساقا مع روحه ورؤياه . أما وهذا لم يحدث ، فالنتيجة أن شو يسمح لما يسميه مكارثي « اليأس المرح » في نفسه بأن ينحرف به عن جادة الطريق . وهذا كله يؤدي الى أن يصبح عمل شو غير مرض ، فكريا وفنيا معا .

والنتيجة النهائية ان أثر تشيخوف على شو لا يجاوز السطح . ان هذا الأثر لا يظهر في المسرحية الا في الدقائق الأولى للفصل الثالث ، حيث نجد شيئا من روح تشيخوف . غير ان هذا الاقتراب المتأخر من تشيخوف لا يجدي كثيرا في اسباغ صفة الاتساق على « بيت القلوب المحطمة » . ان المرء ليحس كأنما شو قد تذكر فجأة أنه يكتب مسرحية على الطريقة الروسية ، فحاول في هذه المرحلة المتأخرة ، أن يجعل عمله يبدو روسيا . يقول شو توفّر : « ان يوم الحساب قد حل . الشجاعة ان تنقذكم ، ولكنها ستظهر لكم أن أرواحكم لا تزال حية » . ما أبعد هذا عن التعاسة التي تشل شخصيات تشيخوف شلا . ان هذه الشخصيات لا أمل أمامها ولا نجاة لها . انها مقيدة من أيديها وأرجلها ، ومربوطة الى حجر ثقيل ينحدر في بطن نحو هوة فاعرة الفم لا مهرب منها . وهذه هي النقطة الرئيسية في مآسى تشيخوف الأربع .

أما في مسرحية شو ، فبالرغم مما يبذله المؤلف من مجهود لاقتناعنا ، فنحن لا نحس بأن الشخصيات والمجتمع الذي تعيش فيه قد قدر عليها الفناء المحتوم . بل ان شو — كما يتضح لنا مما يقوله شو توفّر آنفا — لا يؤمن هو ذاته بحتمية هذا الفناء . والواقع ان المؤلف يرسم لشخصياته طريقا واضحا للنجاة . كل ما يواجهه سفينة انجلترا من مصاعب هو حاجتها الى شيء من اعادة التنظيم . على قبطانها أن يدع جانبا زجاجات ماء البرك « التي يشربها ، ويعود الى عجلة القيادة . وعلى البحارة أن يكفوا عن

الشجار في مقدمة السفينة . وفي هذا يقول شو توفّر لهيكتور : « تعلم مهنتك كإنجليزي ، أى الملاحاة . تعلمها تعيش ، أو أتركها تحل عليك اللعنة » . ويتضح من المقدمة التي كتبها شو للمسرحية ، بعد اقتهائه منها ، انه يوافق على هذا الرأي . انه في هذه المقدمة لا يزال يتطلع الى مستقبل ما ، فهو يستعرض أحداث الماضي ليخرج منها بالعبر التي تبديها هذه الأحداث . هذا الأمل في انقاذ مجتمع تحاول المسرحية أن تصوّره محتوم المصير يستبعد احتمال أى أثر حقيقي وعميق لتشيخوف على شو . ان التحليل ، والنتائج التي تقدمها مسرحية شو تتنافر جميعا مع الأسلوب التشيخوفي المستعار . وقد بلغ من تناقص المحتوى مع الشكل في « بيت القلوب المحطمة » ان قال ديزموند مكارثي في نقده للمسرحية عندما أعيد تمثيلها عام ١٩٤٣ ، وسط مآسى الحرب العالمية الثانية وفظائعها ، انها لم تهز معنوية الرأي العام » . بل على العكس . لقد تمتعت بها الجماهير بشكل واضح ، وبدون أن يداخلها الشك » (١) . لقد تبينت هذه الجماهير ان الحالة النفسية التي تعرضها المسرحية مستعارة ، وليست حقيقية ، فتمتعت بها على هذا الأساس . لقد سمح التناقض بين المشاهد التي تعرضها المسرحية وبين العالم الخارجي — عالم الواقع — لهذه الجماهير بلذة الاستمتاع المصحوب بالانزعال عما يجري على المسرح . ولم يكن هذا الاستمتاع المنعزل ، ليتأذى ، لو أن المسرحية كانت بمثابة تذكرة رهيبية بانفجارات وانهيارات في المجتمع توشك أن تقع .

(١) سبق ذكر المصدر ص ١٤٩ .

القسم الثاني  
المصادر الفكرية

## الفصل السابع

### الأثر التكنيكي للإبسنية

كتب ي . س . كوليس ، وهو بسبيل الدفاع عن أصالة تفكير برنارد شو يقول : « ان الزعم بأن أفكار شو منقولة عن إبسن يضحضه ما هو معروف من أن « العقدة اللامعقولة » قد نشرت قبل « بيت الدمية » . ولماذا ، بالله عليكم ، يستغیر شو من إبسن شيئاً ، والأخير أقل منزلة من شو بكثير ؟ »

وكان الكاتب الايرلندي قد اطلع على ادعاء كوليس الجريء هذا في مخطوط كتاب عرضه كوليس على شو فقرأه بعناية وعلق عليه ، وكتب ضمن تعليقاته يقول : « انزلت ، أنا نفسي ، حتى أوشكت على الاعتقاد بما تقول ، الى أن أعدت قراءة إبسن وأنا بسبيل الى اعداد النص النهائي « لجوهر الابسنية » . اذ ذاك أخذت به بنفس القوة القديمة . ان إبسن هو الذي أظهر لنا ضحالة شكسبير خلال العشر السنوات التي تلت مقدم مسرحياته الى انجلترا عام ١٨٨٩ . انه كان عملاقاً في الأدب الدرامي . فاحذر أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترتفع أنظارهم قط عن مستوى حذائه » (١) .

وفي المقدمة التي كتبها شو عام ١٩٠٥ لروايته : « العقدة اللامعقولة » لفت المؤلف أنظار قرائه الى الفصل الأخير في الرواية ، وكيف انه بعيد

(١) J.S., Collis, Shaw, pp. 164-5.

كل البعد عن سكوت وديكنز ، قريب كل القرب من ايسن . وأوضح شو انه كتب هذا الفصل قبل أن يعرف ايسن بسنوات ، مما يدل على ان ثورة « القوة الحيوية » على الاخلاقيات الجاهزة المعروفة في القرن التاسع عشر لم تكن وليدة ميكروب نرويجي ، بل كان لا مفر من أن تجد لنفسها تعبيراً في الأدب الانجليزي ، حتى ولو لم توجد النرويج قط . ثم مضى شو يقول انه حتى بعد أن عرف الكاتب النرويجي ، لم يشغل نفسه به كثيراً ، الى أن ترجم له آرثر بصوت عال مسرحية : « بيرجينت » ، « واذا ذاك فتح السحر المنبعث من الشاعر الكبير عيني على أهمية الفيلسوف الاجتماعي فيه » (١) .

واذن ، فقد كان ايسن الكاتب المسرحي هو أول ما تفتحت عليه عينا شو في شخصية النرويجي الكبير . لم تكن رسالة ايسن الفكرية جديدة على شو ، ولا هي كانت خاصة بابسن . انما كانت هذه الرسالة جزءاً من المناخ الفكري السائد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر — ولكن وجه البجدة والفتنة في هذه الأفكار كان يتركز في انها أعطيت — لأول مرة — تعبيراً درامياً مقنعاً — أي انها حولت الى مسرحيات فعالة مؤثرة . وكان شو ، وهو اذ ذاك شديد الحماس ، قد أعرض في تقزز من سنوات قليلة عن فن الرواية ، وأقام يبحث وهو لا يدري تماماً ما هو فاعل ، عن وسيلة تعبير جديدة ، فجاء « اكتشافه » لابسن حدثاً هاماً في حياته . لقد كان هذا الاكتشاف أحد الأسباب التي أدت بشو الى المسرح ، فقد تبين ما في هذه الوسيلة الفنية من امكانيات كبيرة تيسر له أمر بث أفكاره للناس . وكانت السبيل الى هذا اللون الفكري من الدراما قد عبت بفضل ايسن ، فلن يكن على شو الا أن يسير على نفس الدرب .

(١) مقدمة الرواية . ص ١٩ .

ومن المهم أن نلاحظ ، ونحن بصدد الاقتباسين سالفين الذكر من كتابات شو ، ان الكاتب الايرلندي يتشكك تارة ، ويتحفظ أخرى ، ويصمت ثالثة ، وهو بسبيل تقرير أثر ايسن الفكري عليه ، ولكنه لا يتردد في الاعتراف المطلق بأثر النرويجي الكبير عليه بوصفه كاتباً مسرحياً ، حتى في الفترات التي بلغ فيها شو أعلى درجات النجاح . وما كتبه شو في هذا الصدد عام ١٩٠٥ يوضح موقفه تمام التوضيح ، فهو يقرر صراحة ان ايسن المسرحي هو الذي قدم اليه المصلح الاجتماعي ، وحمله على الاعتراف به .

وسينحو هذا الفصل ، خلال نقاشه لأثر الابسية على شو ، نفس المنحى الذي اتخذه الكاتب الايرلندي . سنفحص الابسية ، من وجهة نظر درامية ، وليس فلسفية ، وسنتعقب الطرق التي عبرت بها عن نفسها عن طريق قصص مسرحية ، ومسرحيات وشخصيات ، وسنحاول أن نتبين المدى الذي طبعت به الابسية نفسها على مسرح شو .

\*\*\*

ان موقف ايسن مما يسميه هو نفسه : « أكثر مشاكل عصرنا أهمية » (١) ، يوضح تماماً الأثر القوي الذي تركه الكاتب النرويجي في معاصريه ، كما يفسر لنا هذا الأثر في الوقت نفسه . ان أكثر هذه المشاكل حيوية وأكثرها تحدياً ربما كان ثورة النساء . لقد جعل ايسن هذه الثورة الموضوع الرئيسي في « بيت الدمية » ، كما ان المشكلة ذاتها تتضمنها مسرحيات أخرى لابسن مثل : « أعمدة المجتمع » و « هيدا جابلر » وحتى « روزميرز هولم » . وبالرغم من ان ايسن قد أنكر ، في إحدى المناسبات

(١) M.C. Bradbrook, Ibsen, the Norwegian, pp. 71-72.

أنه قد كان قط أحد أنصار حركة تحرر المرأة (١) ، فما لا ريب فيه أن هذه المشكلة كانت ، الى جوار غيرها من مشكلات ، تحتل جزءا كبيرا من تفكيره . والفرق الأساسى بين اهتمام إبسن واهتمام جون ستيوارت ميل (٢) ، بقضية المرأة يتركز في أن ميل كتب نشرة عن الموضوع ، بينما آثر الترويجى الكبير أن يكتب مسرحيات . فاذا وجدنا ثمة تناقضا هنا بين أقوال إبسن وأفعاله فإن هذا التناقض ظاهر وليس حقيقيا . وتقدم الآنسة برادبروك التفسير الصحيح لهذا التناقض الظاهرى حين تقول : لم يكن حديث نورا الصريح في ختام « بيت الدمية » عن « تصفية الحساب » هو السبب في أن مسرحية إبسن بدت لمعاصريا ، كبيرة الأصالة ، بل كان مرد هذه الاصاله الى الطريقة التى خلص بها إبسن الى تصريح نورا . لقد كان إبسن ، شأن كل الفنانين الكبار ، يتربع في الجزء النامى والمتطور من جيله ، ليس نظريا وانما من ناحية الوعى . ونحن اذا نظرنا الى اعلان نورا للجهاد منفصلا عن بقية المسرحية لوجدناه شيئا مبتذلا : غير ان المبدأ الذى يتضمنه هذا الجهاد مترجم الى موقف درامى محدد . والنظرية التى تكمن وراءه قد أصبحت واقعا معاشا » (٣) .

أى ان إبسن ، كان ، على حد تعبير ماثيو آرنولد ، « فى قمة الوعى فى عصره » ، وهو بهذا الوصف لم يكن يستطيع أن يفصل نفسه عن قضايا جيله الملتهمية . غير ان مساهماته فى تفهم هذه القضايا كانت درامية فى أساسها . لقد كسا إبسن هذه القضايا لحما ، وألبسها رداء انسانيا ،

- (١) سخر إبسن ذات مرة سخريه لاذعة من قول جون ستيوارت ميل ان زوجته قد ألهمت كل كتاباته . راجع برادبروك ص ٨١ .  
(٢) نفس المرجع ص ٨٢ .  
(٣) نفس المرجع ص ٨٢ .

وقدمها لمعاصرة على شكل امرأة من  
انسانية معينة .

وفيما يخص قضية تحرر المرأة ، لم يقتصر اعراض نورا عن بيت الدمية على كونه موقفا دراميا قوى الأثر . ان هذا الموقف مالبث أن أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، وهاجمها أعداؤها . ولم يتأخر شو عن الانضمام الى جانب المعجبين المتحمسين . فقبل عام من نشر « جوهر الأبنسية » ، كتب شو فى مجلة تايم (١) ملحقا لمسرحية إبسن سماه : « فى أعقاب بيت الدمية ، لانزال » . والواقع انه كان ملحقا للملحق آخر كتبه سير وولتر بيزنت ، زوج احدى صديقات شو الثوريات : مسيز بيزنت . أما سير وولتر فقد حاول فى ملحقه أن يدافع عن الاخلاقيات المنزلية الفكتورية ، ضد هجمات أجنبى ضال هو إبسن . وأما فى ملحق شو فتم تصوير لنورا بعد عشرين سنة من هجرها بيت الزوجية . لقد آدمن زوجها الشراب ، وأصبح كروجستاد ، الموظف الصغير بالبنك ، شخصية مالية هامة ، وتزوج من صديقة نورا : كريستين ، فولدت له ثلاثة أولاد كلهم فى مراكز اجتماعية هامة . ولكنه ليس سعيدا مع زوجته ، فهو يأتى ليزور نورا بين الحين والحين ، كى ينسى شقاءه . وحينما تبدأ القصة ( وهى لا تأخذ الشكل الدرامى ) ، نجد كروجستاد يقوم بواحدة من هذه الزيارات . وفى مناقشة عاصفة مع نورا نعلم ان ايمى ، ابنة نورا ، قد خطبت الى فيلس ، ابن كروجستاد . غير اننا لا نلبث أن نعلم ان ايمى قد انتحرت لأن كروجستاد لم يسمح لابنه بالزواج منها . ذلك ان أخاها روبرت ، قد ارتكب حادثة تزوير ، وكروجستاد يخشى على مقامه

- (١) يوجد ملحق شو هذا ضمن كتاب « الزنجية تبحث عن الله » ، فى صفحات ١٨٧ - ٢٠١ من طبعة بينجوين .



الاجتماعى من مصاهرة ابنه لأسرة من المزورين . وينتهى ملحق شو بدرس قاس تلقىه نورا على كروجستاد ، وتوضح له فيه تطوراتها الروحية والفكرية خلال العشرين عاما الماضية . ان أهم ما اكتشفته طوال تلك السنين هو انه ، أحيانا ، يتعين على الرجل ، أسوة بالمرأة ، أن يهجر بيت الدمية . ثم تقول له : « فى تلك الليلة ، وبعد رقصة التراتيللا ، تفتحت عيناى خمس دقائق فقط ، فلم أر ، بالطبع ، الا الحقيقة التى كانت تبهظنى اذ ذاك ، وهى اننى كنت دمية تورفالد . أما الآن فقد ظلت عيناى مفتوحتين عشرين سنة متصلة ، وقضى لى أن ألقى النظر على عديد من بيوت الدمى . ولقد لاحظت ان هذه الدمى ليست كلها من الأناث . انظر الى بيتك ، مثلا » (١)

وهنا تأخذ نورا توضح لكروجستاد كيف انه لعبة فى يد زوجته ، وتومىء له بضرورة الثورة ، على طريقة نورا .

يهما هذا الملحق لأنه يحتوى على جميع الانطباعات التى تركتها مسرحية « بيت الدمية » فى شو ، والتى عبر عنها فيما بعد فى مسرحياته . ثم انه يحتوى أيضا على التعديل الذى أدخله شو على موقف ابسن الدرامى ، ونعنى بهذا التعديل : انزلاق الرجل فى الخضوع الى المرأة حتى ليصبح هو الآخر دمية . هذا التعديل ايضا يستخدمه شو فى بعض من مسرحياته سنناقشه حالا .

\*\*\*

تعتبر ثورة ايليزا على هيجنز فى مسرحية « بيجميليون » أبعد نقطة يبلغها شو فى استيعابه لموقف نورا — هيلمير فى « بيت الدمية » والأسباب التى تثور ايليزا من اجلها على استاذها تشبه كثيرا أسباب نورا . لقد حول هيجنز نورا الى دمية حية . وهى تقرر أن تتركه لتبحث عن نفسها وحريتها (١) ملحق شو .

فى مكان آخر . ولعله مما يدل على أن شو كان يفكر فى ابسن حينما أنهى مسرحيته هذه النهاية ، أنه كتب لها ملحقا غير درامى تخيل فيه المتجهات المختلفة التى يمكن لايلىزا أن تتجهها بعد تركها هيجنز . أى ان شو فعل بمسرحيته نفس ما فعله بمسرحية ابسن قبل ذلك بسنوات .

ونجد تعديلا طفيفا لنفس هذا الموقف الدرامى فى مسرحية : « مهنة مسيز وارين » . هنا تمثل فيفى نورا الثائرة ، ويتركز التعديل فى أن فيفى تثور ضد أمها ، بدلا من أن تثور ضد رجل . ولكن أسباب الثورة هى نفس الأسباب السابقة . ان مسيز وارين هى ، كما تتهمها ابنتها فيفى ، امرأة تؤمن بشكل الاحترام فى صميم نفسها . وبالرغم من أنها تثور ضد حياة الشرف الشكلى وضد الفقر ، فان الطريق الذى تتخذه يؤدي بها الى الاحترام التقليدى والى الثورة . ان ثورة مسيز وارين هى ضد الفقر وليست ضد الاحترام التقليدى . ومن هنا تشعر فيفى بالسخط عليها .

ويطور شو هذا الموضوع — موضوع الثورة الانسانية على الاخلاقيات الجاهزة ، بأن يمدده حتى يشمل الرجال . وهذا التطوير يرجع الى حب شو للمفارقات . ان منظر الرجل وهو يحطم قيوده ويفر من السعادة الزوجية يعرض له دائما ويشغله . وفوق هذا ، فهو وثيق الارتباط بنظريته الكوميديّة الكبرى التى ترى ان المرأة ، فى شؤون الغرام ، هى التى تطارد الرجل ، وهى التى تبدأ بالعدوان .

هذا الموقف المعدل يعطيه شو تعبيرات مسرحية فى كثير من أعماله الدرامية . ففى « كانديدا » مثلا ، يهرب مارشبانكس الى « ليل طال انتظاره » لأنه يدرك ان كانديدا تريد أن تتخذ منه دمية رجالية . وبالرغم من أن كانديدا أقل من زوجها تعلقا بشكل الاحترام ( فهى تجعل الحب ، وليس السيطرة الرجالية أساسا لحياتها الزوجية ) فان مارشبانكس يرى

فيها ممثلة للحياة المنزلية ، ولكل القيود التي تفرضها هذه الحياة على المشتركين فيها . لهذا يترك مارشبانكس هو أيضا بيت الدمية ويخرج باحثا عن طرائق للنمو الروحي . وهكذا نجد ان شو ، في « كانديدا » يجمع بين التعديل الذي أدخله إبسن نفسه على موقف المرأة المتحررة من رجلها ( بأن جعل المرأة التي تتطلب الحرية تحصل عليها وتقرر البقاء في منزل الزوجية ، وذلك في مسرحية « سيدة البحر » ) وبين تعديله هو للموقف بجعل الهرب وطلب الحرية يأتي من رجل وليس من امرأة .

وفي « الانسان والسوبرمان » يفشل تانر في محاولته الحصول على حريته ، حينما تتم هذه المحاولة في عالم الواقع . أما في عالم الأحلام ، فان دون جوان تينوريو ينجح في تحرير نفسه من شباك دونا أنا معلنا ، كما أعلن مارشبانكس ، انه يستطيع بمفرده أن يجد طريقه الى النعيم ، وأن هذا الطريق ليس هو طريق أنا . وبالرغم من أن تانر لا يبدو ، لأول وهلة ، دمية رجالية ، فمن الواضح أنه تنقصه القوة اللازمة كي يعيش المبادئ التي ينادي بها . انه ليس متحررا بالقدر الكفيل بأن يجعله يقاوم مؤامرات أن بصلابة . ولهذا السبب لا تثمر ثورته على الاخلاقيات . وهو لا يستقط بين برائن آن وحسب ، بل انه قد كان منذ البداية ، ضحيته المقررة . المحتومة المصير . وبهذا المعنى نستطيع أن نقول ان آن هي السيد ، وان تانر هو ، رغم أنه ، العبد . انه الدمية الرجالية لأن .

ويقول شو في مقدمة مسرحيته انه حينما ظهر على المسرح الأدبي كل من إبسن وتولستوى كان دون جوان قد غير جنسه وأصبح دونا جوانا (١) ، بعد أن هجر بيت الدمية وأكد ذاته بوصفه كائنا بشريا ، بدلا من أن يكون (١) يتخذ شو هنا من دون جوان رمزا لروح التحرر ، ويرى أن هذا الروح قد انتقل الى المرأة ، فأصبحت نزاعة الى الحرية ، فكأنما دون جوان قد انقلب امرأة .

مجرد جزء من موكب أخلاقي (١) . وهذا الاعلان يوضح كيف أن هجر نورا لبيت الزوجية قد تحول ، بالنسبة لشو على الأقل ، الى رمز وصيغة اتخذهما وسيلة لتفسير بعض الظواهر الاجتماعية المعروفة على أيامه . والرمز هنا مستقل عن المكان والجنس . لقد أصبح دون جوان نورا ، وتحولت نورا الى دون جوان ، في حركة عالمية تطلب الحرية . وكان شو ، في الملحق الذي كتبه لمسرحية « بيت الدمية » قد جعل نورا تجرّض كروجستاد على الثورة على زوجته ، فأوجد بهذا موقفا جديدا للمرأة فيه متحررة والرجل عبد .

ولقد رأينا فيما تقدم كيف ان شو يستخدم نفس هذا التوزيع للقوى في تصوير علاقة موريل بكانديدا . وهو يلجأ لهذا التوزيع أيضا ، وبشكل أكثر وضوحا ، في « عودة كابتن براسبوند للايمان » . في هذه المسرحية نجد ان المرأة هي التي ترفض اتباع الاخلاقيات الجاهزة ، وتعرض عن السعادة الزوجية في سبيل الاحتفاظ بشخصية كاملة حرة . انها نورا دون بيت الدمية ، نورا التي مضت عليها عشرون سنة من الحرية ، كما عرفناها في ملحق شو . ان ليدي سيسيلي لم يكن لها قط بيت زوجية يحملها على الفرار منه ، ولهذا فهي ترفض أن تستجيب الى الاغراء القوي الذي يسلطه عليها كابتن براسبوند ، كي تقبل به زوجا . انها ترفض أن تدخل بيت الدمية .

وفي « مييجور باربارا » يصور شو نورا في موقف معدل آخر . ان باربارا امرأة تامة التحرر تخرج الى العالم المسيحي بحثا عن عمل . وهي الأخرى تائرة على قيود الحياة المنزلية . غير انه بعد السنين الطوال التي انقضت منذ أن صفقت نورا باب بيت الدمية وانطلقت خارجة تسعى الى

الحرية ، لم يعد خروج باربارا وأمثالها الى العالم الفسيح شيئا يثير السخط . ومع هذا فان التجربة المرة تثبت لباربارا ان هذا العالم الفسيح لم يتهيأ لها بعد . ان هذا العالم أشد أناام وكسلا وأكثر خضوعا للشر من أن يقدم لها فرص العمل المجزى . لهذا ، فهي تقرر أن تتزوج خطيبها وأن تقنع بالاشتراك معه في ادارة مصنع الأسلحة . غير انها لن تكف عن الأمل في عالم أفضل لا يكون فيه الانتفاذ على طريقة جيش الخلاص بديلا من الموت جوعا .

وتدل شواهد المسرحية على ان هذا التفسير الذى تقدمه لشخصية باربارا صحيح . ان باربارا تقول لخطيبها كازينر في مستهل الفصل الأول : « هناك ألوان من الحب والأحلام أعماق وأكثر قدسية ، من تلك التى يعرفها البيت » . وفي ختام نفس هذا الفصل ، تقارن باربارا مرة أخرى بين ذاتها وبين المثل الأعلى التقليدى للمرأة ، اذ تقول لخطيبها : « أكنت تعتقد ... اننى ، أنا التى وقفت في الشارع وضمنت شعبي الى صدرى ، وتحدثت اليه في أقدم الأشياء وأسماها ، مستطبعة أن أدير له ظهري ، وأثرثر بالفارغ من الكلام مع أناس يجرون وراء الموضة ، في غرف الاستقبال ؟ أبدا ، أبدا ، أبدا ، أبدا » .

والى جوار تقبل تصوير ابسن الدرامى لمشكلة تحرر المرأة ، واجراء تعديل في هذا التصوير ، خصص شو مسرحية بأكملها للدفاع عما كان يعتقد اذ ذاك انه آراء أبسن في الموضوع . والدفاع الذى يقدمه شو موجه ، على السواء ، ضد أعداء المرأة ، والزائفين أو الضالين من أصدقائها . ففي مسرحية : « زير النساء » نجد ان كلا من كريفين وكاثيرستون يؤيد في عاطفة وحماسة النظام القديم الذى يشجع وجود المرأة الأنثى والرجل الفحل . ان جوليا كريفين هى المرأة الأنثى المتأمرة

التي تجد انه مما يخدم مصالحها ان تنصم الى صفوات النساء المتحررات . فان هذا يتيح لها أن تجرى خلف الرجال بلا حرج ، كما يتيح لها أن يمتدحها الناس من أجل هذا الجرى ، على اعتبار انه تحرر . اما أختها سيليفيا ، الابسية المراهقة ، فانها تصوير فكاهى لجيل من النساء انضم الى حركة التحرر لأن فيها مغامرات ، ولأنها موضة . ان هؤلاء النساء لم يعرفن عن أبسن شيئا يذكر ، وقنعن بالاعتقاد بأن التحرر معناه الغاء الفروق بين الجنسين جميعا . اما تشارتريس ، زير النساء ، فهو صعب التحديد ، لأن شوقه خلط فيه القضايا ، وجعله يمثل عنصرين متعارضين أشد التعارض : فهو الشاب المتحرر المصمم على أن يرتفع فوق صغار الأخلاقيات التقليدية وينحت لنفسه طريقا أخلاقيا جديدا وساميا . وهو في نفس الوقت الانتهازي الذى يرى في حركة التحرر النسائى فرصة للتحلل الخلقى . ونتيجة هذا التناقض هى الفوضى الشاملة ، التى تسمى الى تشارتريس كشخصية . وقد حاول شو أن يدفع عن هذه الشخصية تهمة التناقض ، فقرأ يقول لهندرسون : « ان تشارتريس ليس مجردا من العواطف ، ولا هو نهاز لا يتردد ، بل هو من أتباع أبسن المخلصين ، لا الزائفين » (١) . ولكننا لا نستطيع أن نوافق . بل أن شو ، الكاتب المسرحى ، لا يوافق شو المتأمل لشخصياته بعد الفراغ من رسمها ، على رأيه هذا . انه يجعل جريس ، وهى أولى نساء شو المتحررات بحق ، تعترض على تشارتريس أشد الاعتراض ، فهي تقول له قبل ختام الفصل الثالث : « آمل أن نظل صديقين مخلصين . ولكن شيئا في الوجود لا يستطيع أن يحملنى على الزواج منك » . وهى تنصح جوليا التى استبد بها الغضب ، فأخذت تهدد بقتله ، قائلة : « لا . لا تجعلى قط من زير نساء بطلا » .

(١) هندرسون . ص ٤٦١ .

ومع هذا ، فمن الممكن القول بلا حرج ان تشارتريس هو من أوائل من تلقاهم في مسرح شو من نماذج الرجل المتحرر الذي يفرغ من الزواج والبيتية (١) . انه طبعة أولى من جاك تانر ، بدون الآراء الفلسفية والصفات الجيبية التي يتمتع بها هذا الأخير . ولكنه ، على خلاف تانر ، يهرب من برائن القوة الحيوية ، ميلتها المرأة ، التي تمثلها هنا شخصية منحنطة أخرى هي شخصية جوليا . ويكمل وجود جريس ، التي هي نورا شو ذات العشرين عاما من الحرية ، أضلاع المثلث الذي يشكل تعديلا من تعديلات شو للموقف الذي رسمه أبسن في « بيت الدمية » . وهكذا نجد في موقف شو الجديد : رجلا وامرأة كلاهما تائر على الاخلاقيات التقليدية ، ثابت على مبدئه حتى النهاية . ونجد كذلك أن ممثلة النظام القديم المتخفية ( وهي جوليا ) هي التي تعاني الهزيمة .

وفي مسرحية : « من يدري ؟ » . يستخدم شو مرة أخرى نموذج الثورة المزدوجة وذلك بتقديم شخصيتي جوليا وفاليتين . ان الأخير هو تشارتريس آخر ، وان كان أعظم من سلفه ، وخاليا من خواصه الكريهة . وأسوأ ما يمكن أن نقوله في حق فاليتين هو أنه يعتمد أن يكسب قلب جلوريا ، دون أن يعتزم الزواج منها . ان تحفظها يفتنه ، وهي امرأة متحررة تؤمن بالتقدم والانطلاق أكثر مما تؤمن بالبيت والزواج . ولهذا ينجذب اليها اهتمام فاليتين ويقرر أن يتصدى لها . وفي النهاية تنهزم كل من : مقاومة جلوريا للحب والزواج ، ومؤامرات فاليتين الغرامية . ان الطبيعة قبض عليهما من عنقيهما ، وتكرهما اكرها على الخضوع لأوامرها .

\*\*\*

وقد تعلم شو من أبسن الكثير من طرق التصوير الدرامي للشخصيات النسائية من معسكري التقدم والجمود على السواء . ولعل أكثر الأمثلة

Domesticity. (١)

وضوحا على عظم الدين الذي يدين به أبسن شو ما نجده في شخصية مسيز وارين . انها تشبه كثيرا شخصية جينا ، في « البطة البرية » . فالمرأتان لهما ماض تجدان من المصلحة اخفاءه . وكلاهما عملية ، غير حاملة ، تشيد صرحا متزايد الارتفاع من السعادة على انقراض شرفها المنهار ، وهو شرف تنظر اليه المرأتان نظرة تقليدية ، وتريان بصده ان الخطيئة وحدها أمر غير ذي بال ، انما المهم أن يبقى المرء خطيئته سرا مصوناً لا يفشيها لأحد . ثم ان المرأتين تجدان نوعا من التكفير عن الذنب فيما تقدمه كل منهما لعزيز أو اعزاء عليهما من فرص معقولة للسعادة ، ماكانت لتتأني لولا الخطيئة التي ارتكبت . وهما الى هذا ، تظهران نفس الرضا بما حققناه من نجاح بطريقة تكاد تخلو من أى وعى بما يصاحب هذا النجاح من شر . وهذا كله يشكل تعليقا ساخرا ضمينا على المجتمع الذي يطلب النجاح ، ولا يبالى بالوسائل . بل ان محاولة كل من المرأتين أن ترجح كفة حسناتها بازاء كفة ذنوبها لتبدو لنا مضحكة شيئا ما . ففي ثورة هيلمر على الجرم الذي ارتكبه زوجته جينا يدفع الزوج يسألها :

ألم تندمى — في كل ساعة — في كل يوم — على خيوط الخداع التي نسجتنيها حولي كالعنكبوت ؟ أجيبيني ! ألم يعذبك الأسف ، ويضنيك الندم ؟

وتجيب جينا ببساطة ، غير ملتفة الى الفكاهة المريرة التي يتضمنها ردها : « أوه يا عزيزي هيلمر ، كانت مشاغلي كثيرة ، رعاية للبيت وأداء للواجبات اليومية » .

ويعود هيلمر يلح عليها سائلا :

واذن فأنت لم تفكرى قط في ماضيك ؟

وتقول جينا :

لا، علم الله . لقد كنت موشكة أن أنسى هذه القصة القديمة (١) .  
 وفي مسرحية : « مهنة مسيز وارين » ، نجد نفس الموقف الى حد  
 كبير ، وذلك حينما تواجه فيفى أمها بمشكلة ماضيها ومهنتها . اذ ذاك  
 ترد مسيز وارين سهام لقد ابنتها الى صدر هذه البنت ، موضحة لها خواء  
 ألفاظها المثالية ، وعدم جدواها ، في مواجهة مشكلة لا مهرب منها هي مشكلة  
 القوت . واذا كانت فيفى اليوم تتمسّدق بالألفاظ الكبيرة ، وتجلس في  
 مكان القاضي بالنسبة لأمها ، فما هذا كله الا بفضل أمها . لقد وفرت أمها  
 عليها قبح العيش المفزع في بيئة غير مواتية . ان مسيز وارين تعترف بأنها  
 — الى حد ما — سوقيّة ، ولكنها استطاعت ، على الأقل ، أن تثقف في وجه  
 نفاق العالم . وهي تقول لابنتها في هذا السبيل : « اذا كان الناس ينظمون  
 أمر المرأة في المجتمع على هذا الغرار ، فلا جدوى من التظاهر بأن هناك  
 غرارا آخر » . ثم تمضى في حديثها ، مرددة أصداء كلمات جينا : « لا .  
 أنا لم أندم قط ، في الواقع . بل أننى لأشعر ان من حقى أن أفخر بالطريقة  
 التى استطعنا بها أن ندبر الأمر كله باحترام ، حتى ان كلمة واحدة لم توجه  
 ضدنا » .

وفي كلا المسرحيتين نجد ان الواقعى الذى يعيش في الأرض يواجه  
 بنقيضه : المثالى الكثير الكلام ، ومن الصدام الذى يحدث بينهما تنتج  
 مأساة وملهاة معا . وهذا العنصر الفنى ، أى التراجيكيوميديا ، هو عنصر  
 مشترك بين مسيز وارين وجينا . وهو أيضا عنصر كان شو يقدره كثيرا  
 في مسرح إبسن ، وحاول مرارا أن يدخله الى مسرحه هو .  
 وجينا ومسيز وارين هما مثالان من أمثلة المرأة التقليدية التفكير . غير  
 أن إبسن قدم لنا صورا أخرى لنساء في الجانب الآخر من قضية تحرر

(١) الفصل الرابع .

المرأة . وقد تأثر شو بهذه الصور . فاستلهم من هذه الصفات من شخصيات  
 المجتمع » ، ونستطيع أن نعتبرها شخصية كاملة الصفات من شخصيات  
 شو ، خلقت خارج مسرح الكاتب الايرلندى . انها صريحة الى حد الايلام ،  
 ثائرة على التقاليد ، جريئة ، متكبرة ، متقدمة ذهنيا على المرأة العادية ،  
 لا تخفى احتقارها لمن يتعلق من النساء باسم الفضيلة دون روحها ، وهى  
 بعد هذا كله كبيرة الوعى بقضية حرية المرأة . ويمثل لونا هيسيل في مسرح  
 شو شخصيات مثل مسيز كلاندون في « من يدري ؟ » و ليزيبا في  
 « الاستعداد للزواج » ، وهذه الأخيرة هى السيدة التى ترفض الزواج  
 لأنها لا تطيق وجود رجل في بيتها . ان النساء الثلاث ينتمين الى فريق  
 يسميه شو « الرعيل الأول من المدافعات عن حقوق المرأة ، الذى اتخذ له  
 انجيلا نشره جون ستيوارت ميل عن اضطهاد المرأة » (١) . ونستنتج مما  
 يقوله شو بعد هذا ان كلا من لونا هيسيل ومسيز كلاندون تنتمى الى نفس  
 الفترة . فمسيز كلاندون من جيل ١٨٦٠ — ١٨٨٠ — بينما فكر إبسن  
 في لونا هيسيل في السبعينات من القرن التاسع عشر . ( فقد كتب « أعمدة  
 المجتمع » عام ١٨٧٧ ) . والمرأتان أيضا في موقف واحد متماثل . لقد  
 تحطمت حياة كل منهما لرفضها أن ترضى بوضع مشين تخضع فيه للزوج ،  
 أو المحب ، أو المجتمع بأسره . وكلتاها وجدت حتما عليها أن تهجر وطنها  
 الأصلي بحثا عن الحرية في مكان آخر ، مستصحبة معها شباب أسرتها .  
 فتركت مسيز كلاندون زوجها لتتخذ جلوريا وأختها وأخاها من الاستبداد ،  
 ولتلقنهم مبادئها التى تنص على الحرية ، وتحكيم العقول والاستقلال .  
 أما لونا هيسيل فانها تذهب الى أمريكا مع جوهان ، لتسانده ، وتعمل من  
 أجله ، وترعى مصيره . ثم تعود المرأتان الى الوطن الأصلي ، من أجل

(١) الفصل الأول من مسرحية : « من يدري ؟ »



الأولاد ، وتكافحان في سبيل الاعتراف بمبادئهما ، ومركزيهما ، ومراكز من يلوذ بهما ، وتنجسان في هذا كله ، وتنتهيان الى الصلح مع الخصوم السابقين .

واذا نارنا طبع كل من لونا ومسيز كلاندون ، لوجدنا الأخيرة لطيفة طيبة القلب بالقياس الى الأخرى وبالرغم من أن مسيز كلاندون تشارك لونا احساسها بالمرارة بالنسبة لأحداث الماضي ، فانه يعوزها نارية الهجوم ، والعصيان المكشوف والاحتقار التي تبديها جميعا لونا هيسيل . ان مسيز كلاندون تطلب الاستقلال بروح من الاعتدال ، وتجد لنفسها مكانا مناسباً — كما يوضح شو في ارشاداته المسرحية — بين الاسترجال السخيف والاثوثة المفرطة الحقةرة . فاذا شئنا أن نجد نظيرا لنارية لونا فعلينا أن نتوجه الى ليزيا . ان هذه الأخيرة تبدى حمية في الدفاع عن استقلالها توشك أن تصبح شراسة وحشية ، مما يؤدي بها الى التطرف ، فتفرض أن تتزوج ، وان لم يكن لديها مانع من انجاب الأطفال ورعايتهم . انها تقف ضد تدخل الرجال في شئونها . وهى ، مثل لونا أيضا ، ليست عاطفية ، بل هى تحترق كل من يحاول أن يخاطبها على مستوى عاطفى صرفى ، ومع هذا فهى مثل المرأتين الأخريين ، تنتمى الى الرعييل الأول من النساء المتحررات . وهى بهذا الوضع لا تملك الا أن تقبل الحل الوسط ، كما فعلت الأخريان ، أو تبقى على موقفها السلبي العقيم ، فتقف بمعزل عن الحوادث وتقاطع الحياة . وهذا البديل الأخير هو ما تختاره فعلا .

وفى كل من « أعمدة المجتمع » ، « الاستعداد للزواج » نجد ان الجيل الطالع من النساء هو الذى يختار جانب العمل الإيجابى ، ويبنى ثماره . ان نينا دورف ( أعمدة المجتمع ) ترفض مصاهرة مشينة بينها وبين رورلوند ، لأن هذا الأخير يعرض عليها الزواج بدافع من الشفقة والتنازل ،

وتقرر أن تهرب الى أمريكا مع جوهان . وحينما يعرض جوهان عليها الزواج ، تقبل العرض على شرط أن يسمح لها بالعمل والاستقلال . وفى « الاستعداد للزواج » ترفض ايديث أن تتزوج من سايكس الا اذا احتفظت بحريتها فى الاشتغال بالأعمال العامة والنهوض بتبعاتها ازاء هذه الأعمال ، مهما يكن أثر هذا على حياتها الزوجية . وحينما يتبين الشابان أن تحقيق هذه الشروط مستحيل فى الظروف السائدة ، يسعيان الى مخرج من المأزق ، ولا يلبثان أن يجدها ، وذلك بالتأمين على حياتهما الزوجية ضد كل الأخطار . وهكذا تخرج ايديث من سلبية الجيل القديم من النساء المتحررات ، وتنجح فى الاحتفاظ بالعمل والزواج معا . وهذا بالضبط ما تفعله دينا فى « أعمدة المجتمع » . ان الشابتين تقفان فى نفس الوضع بالضبط ، بالنسبة لزميلتهما المكافحات من الرعييل الأول . وفى هذا تقول الأنسة براد برووك : ان الجيل السابق .. كان يشور من فرط الحماس ، وبلا سند يسنده من عقيدة ، كان نساؤه يلقين بقبعاتهن فى الهواء ويهتفن : تحيا الثائرات ! « أما جيل نينا فانه يسير قدما ومعه برنامج ورسالة » (١) .

\*\*\*

وقد صور ابسن فى شخصية هيدا جابلر المرأة ، العاطلة ذات الشخصية القوية ، التى لا تجد لطاققتها المخزونة مصرفا ، فضرب بهذا مثلا دراميا لشو . ان هذا الأخير يصف هيدا فى « جوهر الأبسية » بقوله انها مثال المرأة فى القرن التاسع عشر ، فهى واقعة فى هوة تقوم بين مثل زائفة لا تجدها ، وحقائق لم يتسن لها بعد أن تكتشفها (٢) . ونفس هذا الوصف ينطبق على بلانتش ، النمرة العاطلة عن العمل ، التى نجدها فى « بيوت الأرامل » ،

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٧٦ .

(٢) ص ٨٥ .



والتي تتبين أن المثل الأعلى للسيدة الكاملة التصرفات ، إنما هو عقبة سخيفة في سبيل تعبيرها الحر الكامل عن نفسها . وبلاش شخصية تثير الاهتمام في مجموعة شخصيات شو . إنها واحدة من قلة من النساء في مسرح شو ، لهن صفات كريهة . ويقول إيرفين<sup>(١)</sup> أن شو استلهمها من امرأة لقيها في الحياة الحقيقية ذات ليلة حالكة ، تضرب امرأة أخرى في قسوة وحشية على قارعة الطريق . ثم يستطرد قائلاً : « على أن هناك ما هو أشد ارتباطاً ببلاش من الحياة العامة ، ألا وهو مثال المرأة الأثني المعروف على أيام فيكتوريا ، فإن بلاش هي النقيض المخيف لهذا المثال » . هنا ترتبط بلاش بهيدا جابلرا . إن كلا المرأتين تشكل هجاء ذكياً لامعاً للمرأة الأثني ، التي لا عقل لها . وهما تجدان التحلي بفضائل السيدة الكاملة شيئاً سخيفاً معوقاً . والمرأتين ذكاء ووحشية في الطبع . وهما في شئون الحب والجنس مشبويتا العاطفة ، تودان لو حطمتا الحواجز التي تقف دون تمتعهما ، ولكنهما لا تجرؤان على هذا ، لأن ثورتهما ليست أصيلة . إن هذه الثورة في الواقع لا تتجاوز السطح . وهي ، كما يلاحظ شو بحق في حالة هيدا ، ثورة سالبة ، تحطم التقليد ، ولا تتقدم لتكشف الحقيقة وراء هذا التقليد . ونتيجة هذا أن المرأتين منافقتان ، تمارسان ما لا تؤمنان به . وهذا النفاق إنما ينطبق فقط على مسائل الغرام والجنس في المجتمع القائم ، حيث تتمسك كل من بلاش ، وهيدا بالعفة ، وهما لا تؤمنان بها . أما في باقي قيم المجتمع فانهما تؤمنان بها إيماناً ثابتاً . والواقع أن كل ما تأخذه هيدا على مجتمعهما هو أن نصيبها من متع هذا المجتمع ليس أكبر مما هو الآن . إنها تود لو زادت متعتها ، ولكن قلة ثروتها وافتقارها إلى الأصل النبيل يقفان عقبة في سبيلها . أما بلاش فانها تتظاهر فقط

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٥٩ .

بالثورة على القيم الاجتماعية والمادية لمجتمعها . إنها تكره الفقراء ، كما تقول لوالدها في الفصل الثالث من المسرحية ، وحينما يعيرها هذا بأصلها المتواضع ، ويذكرها بأنها إذا كانت اليوم سيدة راقية فما ذلك إلا أنه هو نفسه قد منحها هذه المنزلة ، تشعر بالرغبة في تحديه وتقول : « وهل تراك ندمت على هذا ؟ » أما هي فانها ليست نادمة ، بل هي حريصة على أن تظل في مركزها الرفيع هذا إن استطاعت .

وإذا كانت هيدا تسعى في السر إلى ارضاء رغبتها الغرامية والجنسية مثلما تفعل بلاش ، فإن هذه الأخيرة أحرأ من هيدا في سعيها ، وأشد نشاطاً . ذلك أن شو حينما خلق بلاش كان في الواقع قد خطا أولى خطواته نحو تطوير نظريته الكوميديّة القائلة بأن المرأة هي الطرف المهاجم في العلاقات الغرامية . إن بلاش تعرض على ترثس أن تتزوجه ، ثم ترفض الزواج منه ، ثم تجره جرا إلى أحضانها وهي « مستثيرة ، مقرعة ، نصف مدبرة ، ونصف مقبلة ، توشك أن تدعوه إليها في سورة من الهياج الحيواني العريان »<sup>(١)</sup> .

وهيدا ، هي الأخرى ، تبعد عنها كلا من لوفبورج وبراك بالمسدس ، حينما يوشك غزلهما أن ينقلب إلى شيء أخطر من مجرد الغزل . ولقد مضى شو مستخدماً هذا العنصر — عنصر الهجوم الجنسي النسائي ، فأدخله في صميم شخصية جوليا كريفين في مسرحية « زير النساء » . إن جوليا هي بلاش أخرى ، ومعنى هذا انهما سليلتا هيدا . إن بها بعضاً مما يبغضنا في بلاش ، ولها كل وحشية هذه الأخيرة ، وثورتها السطحية على الأخلاقيات المعاصرة ، كما أنها ، هي الأخرى ، تسعى استخدام ما لديها من وقت فراغ . إن جوليا هي حالة نفسية تستحق الدراسة مثلما تستحقها كل من بلاش وهيدا .

(١) الارشادات المسرحية . الفصل الثالث .

ويطور شو هذا الطراز من النساء في شخصية آن هويتفيلد ، ( الانسان والبرمان ) . هنا نجد المرأة العاطلة وقد تبينت لها عملا ورسالة . انها تشغل نفسها بالبحث عن أب للسوبرمان . وهي تجند في سبيل تحقيق هذا الهدف مبادرتها الجنسية ، وحيلها ، ونفاقها ، ومؤامراتها . وكنتيجة للانشغال بهذه الرسالة ، يفقد طراز المرأة الأنثى — ممثلا في آن — صفاته الكريمة ووحشيتها . وتصبح هذه الصفة الأخيرة جهادا مشكورا في البحث عن الزوج المثالي . لقد وجدت الثورة المضللة أو الملتوية التي قامت بها هيدا وبلانش مصرفا لها ومنطلقا . ومع هذا المصرف يقوم في مسرح شو طراز جديد من النساء هو طراز المرأة عميلة القوة الحيوية . لقد دار « مثال المرأة في القرن التاسع عشر » مع السنين ، وأصبح على مطلع القرن العشرين أمام حقائق جديدة حلت محل الأكاذيب المنبوذة .

\*\*\*

كانت طريقة إبسن في رسم الشخصيات النسائية ذات أثر طيب على شو . لقد غاوتته على أن يخلق واحدة من أحسن نساءه وهي : مسيز وارين . كذلك استطاع شو — بهدي من إبسن — أن ينفذ بعض النفاذ الى صميم شخصياته ، وأن يستخدم التحليل النفسي في رسمها ، كما في حالتى بلانش ، وجوليا كريغين ، وكذلك في حالة ذلك المثل الكامل من أمثلة هذا الطراز من النساء ألا وهو : كانديدا .

كذلك يرجع الفضل — جزئيا — الى إبسن في تمكن شو من انتاج هذه الدراسة الرائعة المتزنة لشخصية المرأة الجديدة التي سبقها التطور ، والتي تتمثل في شخصية مسيز كلاندون ( « من يدري ؟ » ) . ولعل الطريقة المثلى لتقدير أثر إبسن على فن شو في هذا السبيل ، أن تكون بمقارنة نساء شو الجديديات كما كان يصورهن في رواياته ، قبل أن يعرف إبسن ، بالنساء

اللواتى رسمهن بعد معرفته بالنرويجي العظيم . اننا لا نجد في المسرحيات متوحشات فاقدات الانسانية مثل هاريت رسيل ، في رواية « عدم نضوج » ، أو ليديا كارو ( « مهنة كاشيل بيرون » ) أو أجانا في « الاشتراكي غير الاجتماعي » . ومن الصحيح أن هؤلاء النساء — كطراز — يعدن الى الظهور في المسرحيات ، بطريقة أو بأخرى ، غير ان شو كان قد تعلم من إبسن شيئا هاما أفاد منه في رسمهن ، ذلك هو : الاتزان .

اننا نجد في المسرحيات لمسة انسانية واضحة تخفف من غلواء ذلك الشعور بالذات وذلك التحدى للذين يميزان نساء شو في الروايات . ان كانديدا مثلا ، وهي المرأة المتحررة ، تحب أولادها كثيرا ، وتقف الى جوار الزوج والبيت . وباربارا ، رغم تحفزها للكفاح ، وانشغالها به ، تجد من وقتها ما تصرفه في تقييل كازينس ، وهما جالسان فوق الطيلة في مشهد تلقائي مؤثر بما فيه من انسانية . وحتى ايديث ، في « الاستعداد للزواج » ، رغم كفايتها الذاتية التي تبلغ حد التوحش ، ورغم عنادها ، تهرب مع زوجها المقبل الى حيث يتزوجان . غير ان أحسن مثل للتوازن الذي يحققه شو بين العواطف البشرية والأفكار الجدية نجده في حالة مسيز كلاندون . فبالرغم من الغيرة الشديدة التي تبديها على شخصيتها وعقلها فان شو يصفها بقوله : « صوتها وتصرفاتها شديدة العطف والانسانية ، وهي تستجيب بكثير من الاخلاص لمظاهر الحب التي يبديها لها أولادها بين الحين والحين ، تعبيرا عن تقديرهم لها » (١) . ومثل هذه المطاوعة للعواطف كانت

— بسيطة — مستحيلة التحقيق لدى نساء شو في الروايات .

ومن إبسن أيضا ، يبدو أن شو قد تعلم الحيدة في رسم نساءه . وبينما هو لا يخفى انجيازه للمرأة الجديدة ، نجده يعطى المرأة الأنثى حقها في

(١) الارشادات المسرحية . الفصل الأول .

التصوير ، هو مثلا يرسم في شيء من العطف كلا من جوديث ، البطلة الرومانتية التي نجدها في « تلميذ الشيطان » والملكة في « عربة التفاح » وليدى بريتمارت وابنتها الصغيرة سارا في « الميجور باربارا » وكثيرا غيرهن ، وذلك بالرغم من انهن يعتنقن آراء ويتخذن مواقف لا يوافق عليها شو المفكر .

أما حين يتخلى شو عن هذا الاتزان ، بل وعن الموضوعية أصلا ، في تصوير شخصياته ، ويعتمد اعتمادا كلياً على أفكار سابقة فإن نساءه يصبحن غير مقنعات كشخصيات . وأوضح مثل على هذا نجده في حالة آن هويتفيلد . انها نموذج واضح ، وشخصية مجردة ، مصنوعة صنعا . وفيها يقول شو : « حين جاست أشاهد مسرحية « كل الرجال » في مسرح تشارتر هاوس قلت لنفسى ولماذا لا أكتب مسرحية عن كل النساء ؟ وكانت النتيجة اننى أخرجت آن . ليس كل النساء على غرار آن . وان كانت آن هي كل النساء » (١) . وواضح من هذا ان الشخصية جاءت نتيجة لفكرة سابقة يسعى المؤلف الى تجسيدها على هيئة آدمية ، ولم تأت وحيا من نساء حقيقيات رآهن المؤلف وأعطاهن تعبيرا دراميا يجمع بين الحقيقة والخيال .

\*\*\*

وفي كل من ابسن وشو نجد ان الهجوم على المرأة الأثني انما هو جزء من الهجوم الأوسع نطاقا على أخلاقيات العصر الجاهزة . وحتى في مسرحية مثل « بيت الدمية » التي اعتبرها أتباع ابسن : المساهمة الرئيسية للنرويجي الكبير في قضية تحرير المرأة ، نجد العلاقة بين اضطهاد المرأة والعيوب الخلقية الجسيمة للمجتمع واضحة كل الوضوح . أما في « أعمدة

(١) مقدمة مسرحية : الانسان والسوبرمان ص ٢٨ .

المجتمع » و « روزميرز هولم » فإن المشكلة الأخلاقية تغطي على مشكلة حقوق المرأة . بل ان الواقع ان رايبكا ويست ، في روزميرز هولم « تنكشف أمامنا ، وهى المرأة المتحررة ، فاذا بها انتهازية وضیعة في أول أمرها . وحينما تحقق خلاص روحها في النهاية ، لا يتم هذا الخلاص عن طريق ثورة اجتماعية كما في حالة نورا ، بل عن طريق الخضوع التام للأثر الخلقى الذى ينبعث من زوجها روزمر . وفي « أعمدة المجتمع » يظهر بكل وضوح استئثار المشكلة الخلقية بالجانب الأكبر من الاهتمام ، من دون المشكلة الاجتماعية . وحينما يقول بيرنيك قبل نهاية المسرحية : « هذا أيضا تعلمته في الأيام الأخيرة : ان النساء هن أعمدة المجتمع » ، تسارع لونا هيسل ، المرأة المتحررة ، الى تصويب خطئه فتقول : « اذن فقد تعلمت شيئا من الحكمة غير ذى غناء ، أيها العزيز .. لا ، يا عزيزى : ان روح الحق وروح الحرية هما أعمدة المجتمع » .

أما في كتابات شو ، فتربط حقوق المرأة بمسألة أخرى أهم منها هى مسألة التطور الاجتماعى عامة . وفي هذا يرى شو أن حركة تحرير المرأة تثير مشاكل اجتماعية بالدرجة الأولى ، وأن الحل الواضح لهذه المشاكل هو إعادة تنظيم المجتمع . وبالرغم من ان مشكلة الأخلاق تدخل في مسرحياته ، مثلما يحدث في « مهنة مسيز وارين » . فان الكاتب لا يسمح لهذه المشكلة بأن تظمس معالم التحليل الاجتماعى للمجتمع ، والتوصيات التى تنتج عن هذا التحليل . ونفس هذا الموقف نجده في « بيجماليون » ، حيث المشكلة معالجة من زاويتي الاجتماع والاقتصاد . هذا هو الاتجاه الرئيسى الذى يتجهه شو في مسرحياته . غير أنه في واحدة على الأقل من مسرحياته هى : « مسرحية فاني الأولى » ينهج نهج ابسن في احالة مشكلة تحرير المرأة الى ميدان الفلسفة الأخلاقية .

ان ثورة مارجريت على الأخلاقيات الزائفة في مجتمعها تأتي نتيجة لتحول خلقى ودينى ، فتنج البطلنة الى التمرد بعد ايمان مفاجىء بضرورة هذا التمرد ، وليس بعد تفكير هادىء ، واع ، ومنتظم .

وبهذه الطريقة ، يضع شو نظريته الأثرية الخاصة بالايمان المفاجىء عن طريق القوة الحيوية ، في خدمة قضية تحرر المرأة . وقبل هذه المسرحية ، كان هذا الايمان يصيب النساء والرجال على حد سواء ، ويدفعهم الى خدمة القوة الحيوية بطريقة عامة جدا . ان ديك دادجون ، وبلانكو بوزيت ، وبراسباوند ، وغيرهم من عصاة شو ، لا تطلب منهم القوة الحيوية أن يفعلوا شيئا على وجه الخصوص . ان الحقيقة تشرق عليهم فجأة ، وتدفعهم الى تغيير وجهات نظرهم تغييرا كاملا . أما في حالة مارجريت ، فان القوة الحيوية تدفع بها الى أن تضع نفسها في خدمة المرأة بالذات . وفي بادىء الأمر ، يقبض على مارجريت وهى مشتركة في عملية احتجاج وانتقام واعية ، موجهة ضد رجال البوليس ، لقاء ما اقترفوه من قسوة . وفي السجن ، تتعرف مارجريت على ما تسميه هى « الحقيقة » ، ممثلة في نساء سكرانات ، وبغايا ، ومطالبات بحرية المرأة . وتتولى واحدة من هاته المطالبات تلقينها درسا في الثورة على الرجال . ثم تتابع أحداث المسرحية ، فنقول مارجريت لأمرها في الفصل الثالث ان أباه يعاملها ، أى الأم ، بنفس الطريقة التى قالت لها تلك المطالبة بحرية المرأة ان الرجال يعاملون بها النساء . ان ذلك الأب يلقي عليها الأحمال والتبعات ، ويمضى هو حرا طليقا . ومن تلك اللحظة تصبح مارجريت مكافحة نشيطة في سبيل القضية ، انها تدخل في عراك بدنى مع خطيئها السابق ، لأنه يرفض أن يعامل بغيا من صديقاته معاملة المحترمت من النساء . وهى تفلح في النهاية في حمله على الزواج منها .

غير ان ثورة مارجريت ، برغم أنها تتخذ شكل احتجاج نسائى على الظلم ، لا تقف عند هذا الحد . انها لا تلبث أن تتحول الى هجوم عام على أخلاقيات المجتمع ، وذلك حين تنضم اليها مسيز نوكس ، والدة مارجريت . ان هذه الأخيرة تقول لزوجها في معرض الحديث عن الثورة : ان صنفين من النساء ينضم اليها . ولكن أحدهما فقط هو الذى يقدر له النجاح في ثورته . وتمضى قائلة : ان شرط النجاح هو السعادة الداخلية . فاذا كانت لك هذه السعادة ، فستمنحك الروح الحرية كيما تفعل ما تريد ، وستفقد خطواتك الى طريق السداد . أما اذا لم تكن لك تلك السعادة ، فأجدر بك أن تتبع الطريق المطروق ، وأن تؤمن بالقيم التى تحدد لك ، لأنك لن تجد غيرها يسندك ويقيمك .

وفي « مسرحية فاني الأولى » تلعب مارجريت دور النائرة الموهوبة . انها تتمتع بسعادة داخلية . وهذا هو السبب في أنها ، حتى حينما ترتكب الخطيئة ، فتسكر ، وتلتقط رجلا من أحد الكاباريهات ليزاملها ، وحينما تعربد وتهاجم البوليس ، تفقد الروح خطواتها خلال هذه الخطايا جميعا ، وتوجهها وجهة الصواب ، ان النور يتبدى لها . ومن جهة أخرى ، نجد يوب ، خطيئها السابق ، رجلا تقليديا ، تصدر عنه الخطيئة تلصصا ، وليس على سبيل الثورة على الأخلاقيات السائدة . ان مارجريت تعبس في وجهه ، لأنه وضع ، شديد الايمان بقيم مجتمعة . وفي النهاية تنجح مسيز نوكس في تبشيريه بالقيم الثورية ، فيقف من أهله موقفا حازما ، ويقرر أن يتزوج من صديقته المومس ، دورا .

تتبين مما سبق أن الفلسفة الخلقية لمسرحية شو تماثل تلك التى نجدها في « أعمدة المجتمع » ففي هذه المسرحية الأخيرة ، تقوم لونا هيسيل بدور النائرة الموهوبة ، التى تتحدى بنجاح قيم المجتمع وأخلاقياته . انها تتمتع

بتلك السعادة الداخلية التي تمنح المرء القدرة على الارتفاع عن القيم المعترف بها في مجتمعه ، وتحديها وكشف مساوئها . ويشترك معها في هذه الثورة دينادورف . هي الأخرى تجد في نفسها القدرة على تحدى المجتمع ورفض قيمه الزائفة . وفي الجانب المضاد اكل من ديننا ولونا تقف بيتي زوجة كونسول بيرنيك ومارثا ، أخته . فبالرغم من انهما تحسان فداحة الظلم الواقع عليهما مثلما تحسنه الأخريان ، فان القدرة على الثورة تعوزهما . وهما لهذا تختاران طريق التضحية .

غير ان المؤلف ، كما تلاحظ برادبروك ، لا يصدر عليهما حكما بالادانة (١) . انه كمن يقول مع شو : اذا لم تسدد الروح خطواتك ، فأولى بك أن تلتزم الطريق المطروق . والواقع ان فكرة تفاوت أمر الثورة من فريق من الناس الى آخر ، بحيث تكون أمرا طيبا لفريق وسيئا لفريق آخر حسب امكانيات كل منهما ، ليست فكرة طارئة في كتابات شو وابسن . انها فكرة رئيسية في التكوين الفكري لكل منهما . ان كلا من براند ودكتور ستوكمان في مسرحيتي : « براند » و « عدو الشعب » على التوالي ، مثل آخر من أمثلة التأثير الموهوب ، وان كان ينبغي القول في حالتيهما ان نجاح ثورتيهما لا يتمثل في نتائج خارجية ملموسة ، بل في أن هاتين الثورتين تتمان في وجه معارضة وحشية ، أو تحت ظروف باللغة الصعوبة . وفي كتابات شو ، نجد فكرة تفاوت الثورة موضحة بطريقة قاطعة في « تلميذ الشيطان » ، حين ينعي ديك دادجون على نفسه عدم قدرته على العمل الايجابي قائلا لخصمه أندريسون : لو كان بي خير لفعلت من أجلك ما فعلته أنت من أجلى ، بدلا من القيام بتضحية فارغة » . ويطيب أندريسون خاطره قائلا : « ليست فارغة ، يا بني . ان العالم محتاج للناس جميعا ، القديسين منهم والجنود » .

(١) سبق ذكر المصدر ص ٧٣ .

ان ديك دادجون به بعض القوة ، ولكنها لا تكفى كي تجعل منه ثائرا فعلا .

\*\*\*

ولكى يعبر شو عن كل هذه الأفكار تعبيرا دراميا ، نجده يستخدم عنصرين من عناصر تكنيك ابسن هما : المواقف المتوازية ، والمقابلة . ففي « أعمدة المجتمع » ينشئ ابسن موقفا متوازيا بين رئيس العمال أون وبين بيرنيك . وعن طريق هذا الموقف المتوازي تظهر شخصيتاهما ويعلق المؤلف على هاتين الشخصيتين ، أى ان الموقف المتوازي يقوم بوظيفتين في وقت واحد هما : المطابقة بين الشخصيتين والمقابلة بينهما . وفي حالة النساء ، في نفس المسرحيتين ينشئ ابسن موقفا متوازيا آخر بين لونا ودينا . وفي هذه المرة تتم المطابقة دون المقابلة ، اذ أن المقابلة تتم في الواقع بين ديننا ولونا من جهة وبين بيتي ومارثا من جهة أخرى . ومن خلال هذه المقابلة الرباعية يجرى قلم المؤلف بالتعليق على الشخصيات .

فاذا انتقلنا الى شو وجدنا أن بوبى ومارجريت في « مسرحية فاني الأولى » يشتركان في موقف متواز ، فكلاهما يخرج على الأخلاقيات السائدة . ولكن ، لما كان الهدف الذي يخرج الاثنان من أجله على هذه الأخلاقيات مختلفا في كل حالة ، فان الموقف المتوازي هنا يؤدي وظيفة المقابلة بين الشخصيتين دون المطابقة . ان المؤلف يستخدمه للتعليق على تقليدية بوبى ، الذي تعتبر ثورته على الأخلاق مجرد خروج تافه الشأن عليها . وحين يجعله المؤلف يقول الكلام التالي لمارجريت ، فهو يريد أن يظهر الفرق الأساسى بينه وبين الفتاة كاملا . يقول بوبى : « ان أية فتاة قد تقع في مأزق ، اذا لم تأخذ حذرهما . ولكنك لست النوع الذى يحب المغامرات . أو على الأقل لم تكونى كذلك حتى الآن » . وتقول له مارجريت في انفعال :



« لا أحب المغامرات ، ولن أحبها . وأنا لم أفعل ما فعلت من أجل المغامرة يا بوب . بل تصرفت بوحى من أعماق أعماقي » . ان بوب يستطيع أن يغفر « المغامرة » في الخروج على الأخلاق ، ولكنه لا يغفر التحدى الصريح المتعمد . انه ، كما يريد المؤلف أن يقول لنا ، ذلك النوع الرخيص من الناس الذى يؤمن من الاحترام بمجرد الشكل .

وهناك موقف متواز آخر يشترك فيه والدا كل من مارجريت وبوب . والغرض من هذا الموقف هو المطابقة بين الشخصيات وحسب . ان المؤلف يصور لنا الآباء فى الفريقين بالصورة التقليدية التى نجدها بين رجال ونساء الطبقة الوسطى ، حيث الناس يخشون أسنة الناس أكثر مما يخشون نقمة الله . ولكن ما أن تمضى أحداث المسرحية حتى تأخذ هذه الصورة تغيير تدريجيا . ان مسيز جيلبي ، والدة بوبى ، تظهر من البداية بوادر من الافتنان بحياة دورا الطلقة المتحللة . انها تنجذب الى طريقها المبسطة ، وحيويتها ، وردائها ، وكلامها الشعبى الدارج . أما مسيز نوكس ، والدة مارجريت ، فانها تتأثر بالعمل الجرىء الذى تقدم عليه ابنتها ، وهو الاعراض عن الأخلاقيات الجاهزة ، والتمسك بحق التأثير العبقري فى الثورة عليها . وقرب نهاية المسرحية تنضم المرأةتان الى جانب مارجريت ودورا ، وتعمل مسيز نوكس بنشاط حتى تزوج بوبى من صديقتها . الأبوان فقط هما اللذان لا يتغيران ، وانما يكتفيان بتقبل ما يجرى أمامهما دون أن يظهر الموافقة عليه . وهكذا يتغير الموقف المتوازى فى النهاية ، فيتحول من مجرد محاولة للتعريف بالشخصيات الى شيء من المقابلة بينها .

غير ان هناك نوعا آخر من المقابلة نجده فى كل من : « أعمدة المجتمع » و « مسرحية فانى الأولى » . انه المقابلة بين حياة الاحترام الشكلى من جهة ، وحياة أخرى طليقة لا يرضى عنها المحترمون . وفى المسرحيتين ، تبدو

لنا هذه الحياة الطليقة على صورتين . أما الصورة الأولى فتظهر تحررا أخلاقيا يستتبعه عمل متحرر . ويمثل هذه الصورة لونا هيسيل ومارجريت نوكس . على أن لونا تختلف شيئا ما عن مارجريت ، فانه يبدو انها قد كانت حرة دائما . انها لا تسعى الى الحرية فتحصل عليها ، كما تفعل مارجريت ، بل هى قد تمتعت بها على الدوام . ويصفها شو نفسه بقوله : « انها امرأة حرة بالطبيعة ، استخفت بالمثاليات القائمة ، طوال حياتها » (١) . وفيما خلا هذا ، نجد ان المرأتين تمثلان التحرر الأخلاقى والفيزيقي معا . لونا مثلا تهرب من النرويج ، لتكون الى جوار جوهان ، متحدية بهذا كل عرف . ولكى تضمن لجوهان قوت يومه ، تشتغل بعدد من الأعمال ، يجعلها بعضها تبدو مضحكة للناس . وحينما تعود الى الوطن ، تقف لونا الى جوار دينا دورف ، التى يعاملها المجتمع فى تواضع مهيبة ، نظرا لماضى أمها . وتسير مارجريت على نفس النهج . فبمجرد تحولها الى الطريق الجديد ، تأخذ فى ممارسة حريتها . انها لا تكتفى بالاعتداء على البوليس ، والعراك مع بوبى ، بل تصادق المومس دورا ، وتصر على أن يعاملها بوبى معاملة لائقة . وهى ، مثل لونا أيضا ، تنجح فى كسب واحدة على الأقل من الشخصيات الرئيسية الى صفها .

والى جوار هذا التحرر الخلقى الذى تحياه الشخصيات ، نجد لونا آخر من التحرر ، تلقائيا وفيزيقيا فى اتجاهه الغالب . فى « أعمدة المجتمع » ، نجد ايماءة الى هذه الحياة ، حينما يأتى الصغير أولاف ، وهو يجرى ، لينبئ الكبار كيف أنه قد كان فى الميناء ، فشاهد فرقة سيرك بأكملها تنزل الى الشاطئ ومعها أحصنة وحيوانات متوحشة (٢) ، وحالما يدخل على

(١) جوهان الابسنية .

(٢) الفصل الأول .



المسرحية هذا الرمز الواضح للحياة الحرة ( رمز السيرك بما فيه من تنقل وتحرر من قيود المكان والزمان ) تأخذ شخصيات المسرحية تحدد موقفها منه . فمسينز روميل ورورلند يهاجمان أصحاب السيرك ، بينما يؤيد كل من دينا والصغير أولاف الحياة الطلقة . هنا نجد ان المقابلة بين الحياة المغلقة التي يحياها أعمدة المجتمع ، والحياة الطلقة في العراء ، التي يحياها أصحاب السيرك ، تستخدم وسيلة للتعليق على كل من الفريقين .

وفي « مسرحية فاني الأولى » تمثل دارلنج دورا جانب الحياة المتحررة . فبرغم ان دورا مومس خاطئة ، فان المؤلف يقابل طريقتهما الطلقة في الكلام والتصرف ، وتواضعها ، وتلقائيتها بالجو الخائق الذي تعيش فيه الأسرتان ، فينتصر لدورا على السادة المحترمين .

وليس ثمة شك في أن شو قد رمى الى أن يفهم نظارته وقرأؤه دورا على هذا الضوء . انه يجعلها تصف حادثة طريفة وقعت لها خارج المسرحية ، فقد انتشت بالشراب ذات مرة ، فراهنت بوبى على أن تجعل مدرسه ( الذى كان يرافقهما ) يجرى بأسرع مما فعل طوال حياته . ويوافق بوبى على الرهان ، فتذهب دورا الى أحد جنود البوليس ، وتسأله في نبرات صاحية ، غير منتشية ، ان كان يستطيع أن يدلها على ميدان يسمى « جاريكس ماين » . ويقول لها رجل البوليس : « لم أسمع قط عن ميدان في هذه الناحية بهذا الاسم » . فتقول دورا : « اذن ، فيالك من جندى غبى ، حقير ! » ثم تدفع بقلنسوته الى الأرض . وتكون النتيجة أن تضطر هي والمدرس ، الى الجرى بأسرع ما يستطيعون ، خشية القبض عليهما . أما بوبى الذى لم يكن أقل سكرًا من زميله ، فانه يقف مكانه ، ويضحك من جندى البوليس .

هذه هي الحياة الطلقة التي يقابل شو بينها وبين حياة الاحترام الشكلى

التي يحياها آل جيلبى وآل نوكس ، فيفضل الأولى على الثانية . ولكن في الوقت الذى يختار فيه ابسن رموزا لائقة بالحياة الحرة ، فان شو لا يجرز مثل هذا التوفيق . ان الشيء الذى يقابل شو بينه وبين حياة الاحترام الشكلى يثير — على أقل تقدير — دهشتنا لصدوره من شو . فالنظرة العاطفية الزائفة التي تصور حياة الدعارة على أنها حياة مريحة تعتبر تقهقرا يصعب علينا تفسيره ، من الموقف الأصدق والأكثر واقعية الذى وقفه شو من الدعارة في « مهنة مسينز وارين » . ثم ان نفس هذا الموقف يعتبر خطوة الى الوراء أيضا ، اذا قيس بالطريقة الواعية التي اختار بها شو رموزة في « سوء زواج » حيث تتم نفس المقابلة بين التزمت والحياة الفيزيقية المنطلقة . في هذه المسرحية نجد ان البهلوانة لنا ، التي تعشق الحياة الفيزيقية المتحررة ، تعتبر رمزا لائقا لهذه الحياة . انها ترتفع عن باقى شخصيات المسرحية ، وتجلب معها قبسا من الهواء الطلق ، يخفف من حدة الجو الخائق الذى تحيا فيه هاته الشخصيات .

ولعله مما يفسر النظرة المتتوية التي أملت على شو اختيار مومس رمزا لحياة حرة ، أن الرسالة التي تريد المسرحية ايصالها للناس قبيحة وزائفة تلك هي : ان الشراب والعريضة ، سواء قام بهما مارجريت أو دورا ، خير من الحياة المحترمة التي يحياها جيلبى أو نوكس . وصحيح أن هذين الآخرين شخصيتان كريهتان ، ولكن البديل الذى يقدمه شو أسوأ منهما بكثير . ولعل شو كان يحس بزيغ آرائه هنا ، فنفى عن مسرحيته مظاهر الجذ تقيا يكاد أن يكون تاما ، وأعطاها جرعة قوية من الفوضى الجيلبرتية ، كيما يجعل الطريق أمام مسرحيته سهلا . وهكذا نجد فيها بغيا جيلبرتية ، وخادما جيلبرتيا هو الآخر ، يتبين فيما بعد أن شقيق لدوق ، كما نجد حكاية خرافية وراء المسرحية ، وتقبلا لأشد النتائج بعدا عن المنطق ، الى

جوار اطار مسرحى هزلى ، فيه مقدمة ، ومؤخرة مضحكتان . هذه هى وسائل شو لانجاز عملية صعبة هى اقناعنا بالمسرحية . وهنا يجدر بنا أن نذكر أن الكاتب يلجأ الى حيل فنية شديدة الشبه بهذه ، ليحملنا على تقبل مسرحيات لها رسالات فكرية ضارة تشبه الرسالة الحالية ، مثل ( ميچور باربارا ) و « مهنة مسز وارين » . على أن من المهم ، فى الوقت نفسه ، أن نسجل أن انشغال شو بالنموذج الآدمى الذى تمثله دورا بطريقة متطرفة يرجع الى كانديدا . ان زوجة موريل هى « مومس » أكثر احتراما لنفسها وأقل انفضاحا من دورا ، وهى تشارك البغى عاطفيتها ، وان كانت تمتاز عنها بأنها غير مضطرة الى ان تذرع الشوارع . ومما له مغزى ان كانديدا تستخدم هى الأخرى كوسيلة مقابلة بين الحياة الجرة والحياة التقليدية الضيقة التى يحياها زوجها موريل . ان حياة كانديدا ، الأقل ذهنية والأكثر حيوية وتحررا ، هى أفضل فى نظر شو من حياة زوجها .

\*\*\*

وترتبط فكرة أفضلية الحياة المرحية على الحياة الضيقة بين « مسرحية فاني الأولى » وبين مسرحية أخرى من مسرحيات ابسن هى : « الأشباح » ، وهى مسرحية تأثر بها شو تأثرا خاصا . فى هذه المسرحية نجد ممثلين اثنين للحياة الجرة : ممثل ذهنى هو اسوالد ، الفنان الشاب القادم لتوه من باريس وممثل فيزيقى هو ريجينا ، الخادمة ذات الحيوية والشباب . والمقابلة التى يحدثها ابسن بين هاتين الشخصيتين وبين مسيز الفينج والراعى ماندرز ، ممثلى جانب الاحترام ، تعتبر تعليقا لا يشرف على هذا الجانب الثانى ، وكما يحدث فى مسرحية شو ، يكسب ممثلا الحياة الجرة ، بالمثل الذى يضربانه والجدل الذى يدخلان فيه ، واحدا من شخصيات المسرحية الرئيسية الى صفهما .

وفى حالة « الأشباح » نجد أن الشخصية التى تنضم الى المعسكر المضاد هى مسيز الفنج . انها ، مثل مسيز نوكس فى « مسرحية فاني الأولى » ، توافق على أن يتزوج شاب من أسرة محترمة من فتاة فى مركز اجتماعى وضع ، بل فتاة هى الابنة غير الشرعية لزوجها هى . وحين يضع ابسن كلا من اسوالد وابيه فى موقف مواز ، فهو انما يطابق بين الواحد والآخر . ان هذه المطابقة هى الشئ الذى تلاحظه مسيز الفنج ، والذى يروعها ، ويدفعها الى الوقوف الى جوار ابنها ، وضد الراعى ماندرز . انها تتبين ان حياتها الماضية كانت غلطة ، وأنه كان من الواجب عليها أن تسمح لزوجها بحياة الانطلاق ، بدلا من أن تحمله على أن يعيش حياة الخداع . لهذا تسمح مسيز الفنج لابنها بأن يشرب فى البيت مقدرة أن هذا خير له من أن يتظاهر بصفة لا يحسها .

ولعل هذا الجانب بالذات من موضوع « الأشباح » هو الذى حمل شو على أن يتقدم بمقترحاته الجريئة هذه ، بوصفها بديلا لحياة الاحترام الشكلى . والواقع أن ابسن أكثر جرأة من شو فيما يتقدم به من توصيات يريد بها أن تحل محل الحياة المقيدة . انه لا يتغاضى عن الشراب وحسب بل وعن المعاشرة الجنسية بين الأقارب المحرمين والمحرمات أيضا . ولكن بالرغم من أن عقولنا تسجل تقززا واحتجاجا على مقترحات ابسن ، نشعر اننا نملك أن نحترمها ، لأن صاحبها مخلص وجاد فى هجومه على الاخلاقيات الجاهزة ، أما شو ، فان جانب الجدية ينقصه بشكل محزن . انه ينظر الى المشكلة كما لو كانت دعاية كبرى . وهو ، بهذا اللون من التناول ، يأمل فى أن يتجنب اللوم على جرائته . فاذا قرعه ناقد ما على ما تورط فيه من أخطاء ، استطاع أن يرد عليه بقوله انه ليس جادا ، وأنه يعتمد عدم الجد ، وأنه انما يمسك المشكلة فيضعها أمامه رأسا على عقب ،

ليئين إذا كان في مكانه ، وامكاننا ، أن يستفيد منها شيئاً ، وهى في هذا الوضع المقلوب . وهذا هو السبب في أنه يستخدم التكنيك الجيلبرتى هنا مرة أخرى . وفي نفس الوقت ، يستطيع شو أن يقول لنفسه في السر : انه بمسرحيته هذه قد استطاع أن يكيل ضربة أليمة للأخلاقيات الجاهزة ، دون أن يصيبه من وراء هذا لوم أو عقاب . غير أن ما يحدث في الواقع هو ما سبق أن حدث في حالة « الانسان والسوبرمان » . الجد والهزل يتنازلان ، فيكسب المهرج ويخسر الواعظ . وكل الذى نخرج به هو : احساس بالمرارة في خلوقنا .

\*\*\*

هناك نقطة التقاء أخرى بين ابسن وشو نجدها فيما فعله كل منهما بموضوع أثير لديه هو : الوهم والواقع . ان كلا من الكاتبين قد أخرج مسرحيات تحاول أن تكشف القناع عن المثل الزائفة للمجتمع ، وتشير الى طريق الحقيقة الصارمة . وفي هذه المسرحيات كان العبء الفادح الذى يقتضيه كشف الحقيقة ، وتحطيم الأصنام الزائفة يقع دائماً على عاتق الشاعر الموهوب ، أو كما يسميه شو في « جوهر الأبنسية » ، « الرجل الصريح » . انه « الواقعى الأعظم » ، الذى يفتش حنايا قلبه بلا وجل ، فيميز نفسه بهذا تميزاً صريحاً من الآدميين العاديين الذين يعيشون في جبن وخداع النفس ، وتقبل قمعاً للعرف : غير انه ، برغم موهبة الواقعى الأعظم ، وبرغم أنه يؤمن ايماناً لا يتزعزع في صدق مثله العليا ، فإن مناهجه لتحقيق هذا المثل قد تتعثر لسبب أو آخر . والى جوار هذا ، فهناك رجال ونساء يظنون أنفسهم موهوبين ، فاذا حانت ساعة امتحانهم ، تبين أنه تعوزهم المواهب .

وقبل أن يعرف شو ابسن ، كان الكاتب الأول يؤمن بالشاعر بطلا وقائداً

للتطور . وهو يصرح لنا بأن الشاعر العاصى كان بطله في الرواية ، حينما كان طفلاً ، وان هذه البطولة تركت في نفسه أثراً لا يمحو . وحينما كتب شو الرواية ، جعل الشاعر بطلا لها ، وخلع عليه كل مقومات السوبرمان ، وصوره لنا على أنه الواقعى الوحيد ، وسط مجموعة من الخاملين ، وخادعى النفس ، ومتبعى العرف من العقيمين . وهكذا نجد في روايتى : « العقدة اللامعقولة » ، و « الاشتراكي غير الاجتماعى » ، اثنين من السوبرمان ، مشتبهين في حرب متصلة مع العرف القمىء ، والمثل السخيفة التى يعتنقها كل من يتصل بهم من الناس . ولقد أفاد شو في تصويره لشوار رواياته من تجربته الشخصية ، ومن مزاجه ، ومن المناخ الثقافى الذى ساد أواخر القرن التاسع عشر . هذا هو حال أبطال الروايات . فما حال ثوار المسرحيات ؟ هل يمتنون بشيء الى ثوار ابسن ؟

يجب أن نقرر أولاً أن الصيغة العامة التى تنتظم موضوع « الوهم في مواجهة الحقيقة » ، والتعديلات التى أدخلت على هذه الصيغة ، موجودة في مسرحيات الكاتبين معا . وهكذا نجد في كل من ابسن وشو ، الشاعر شاكى السلاح ، يقود ثورة ناجحة ضد المجتمع . كان هذا شأن نورا ( بيت الدمية ) وقيفى وارين ( مهنة مسيز وارين ) . ثم اننا نجد أيضاً المثالى الذى يتظاهر طوال حياته بأنه واقعى ، ثم يكتشف هو نفسه ، في النهاية ، أنه في أعماق أعماقه ليس أقل عبودية للمثال من أسوأ المثاليين . وهذا النوع من الثوار تمثله في ابسن مسيز الفنج ( الأشباح ) وفي شو عدد كبير من الأبطال بينهم بلنتشيللى ( الانسان والسلاح ) . وموريل ( كانديدا ) . وهناك بعد هذا : الشاعر ذو الكفاءة ، الذى يعرف الحقيقة ويحارب من أجلها ، ولكنه يفشل في كفاحه ، بتأثير مؤامرات صغيرة ، يقوم بها رجال وضيعون ، يؤثرون مصلحتهم الفردية . ويمثل هذا الفريق دكتور ستوكمان ( عدو

الشعب ) ، وجون ( القديسة جون ) وقيصر ( قيصر وكليوباترة ) ، وكلهم  
يبدى لنا شخصية التأثير الذى تفوق عظمتة عظمة العصر الذى يعيش فيه .  
وليس من شك فى أننا نستطيع أن نزيد هذه القائمة طولا بعدد من الأمثلة .  
فما الذى نستخلصه منها ؟ هل تأثير شو تأثيرا مباشرا بابسن حينما تبنى  
موضوع : « الوهم فى مواجهة الحقيقة » ، والصيغة الفنية التى اشتملته ؟  
لقد حاولنا فى الفصل التالى أن نوضح أن موضوع « الحقيقة والوهم »  
كان يمثل شيئا حيوى الأهمية بالنسبة لشو . أنه موضوع خاض فيه تجارب  
عملية ، وشغل به انشغالا تاما ، من ناحيتى الدراما والفكر . ولهذا فليس  
من التجنى على الحقيقة أن نقول أن شو كان ، لا مفر سيكتب مسرحيات  
عن هذا الموضوع ، وجد ابسن أم لم يوجد .  
غير أنه من العدل أيضا أن نقرر أن وجود ابسن فى الميدان ، وانشغاله  
هو الآخر بنفس الموضوع قد أثر فى شو أثرا عميقا . اننا نعرف ، مثلا ،  
أن شو يقدر كثيرا ما يعتقد أنه أهم نصيب ساهم به ابسن فى بناء المسرح  
الحديث ألا وهو : التراجيكوميديا . ولما كان شو يرى فى موضوع  
« الحقيقة والوهم » مدعاة للكوميديا والتراجيديا معا ، فلا بد أنه تأثر  
الى حد ما خطي الترويجى الكبير ، وهو بسبيل خلق شخصيات أبطاله  
ووضعها فى المواقف الدرامية المختلفة التى تخيلها لها . أن شو نفسه يعترف  
بهذا ، فيما يبدو ، حين يقرر ، فى مقدمة كتبها لكتاب وليم ارشر المسمى :  
« عالم المسرح عام ١٨٩٤ » ما يلى : « ان سير جوس ( الانسان والسلاح )  
مثله فى هذا مثل هيلم فى ( بيت الدمية ) ، هو بطل مرسوم من وجهة نظر  
امرأة » .

ويمكن أن نضيف الى سيرجوس : موريل أيضا ( كانديدا ) ، الذى  
تحطم ثقته فى نفسه تحطيا لا يرحم امرأة تلمس هذه الثقة لمسة واحدة

باردة ، فاذا بها تنكمش وتختفى . ونفس هذا القول ينطبق على براسبلوند  
وتانر ، وكلاهما يشبه هيلم فى أن سيده ذكية تحطم مثله ، بما تقدمه  
من أفكار وما تأتبه من أفعال .  
من المحتمل تماما أن يكون شو قد تأثر بابسن حينما وضع الثائرة  
العنلية من نسائه فى مواجهة الرجل التقليدى ، فإن هذا موقف نجده فى  
عديد من مسرحيات ابسن مثل « أعمدة المجتمع » حيث تتكفل لونا بكشف  
الستار عن أخطاء ونواقص بيرنيك .

## الفصل الثامن

### أفكار شو

كتب ايريك بنتلي يقول : ان شو فنان في المحل الأول . ومسرحياته لا يمكن أن تنفصل عن أفكاره ، ذلك ان شو ، مثله في هذا مثل كل فنان أديب ، انما هو ذلك الطراز من الفنانين الذي يسميه فلووير « مثلث الفكر » ، أى الفنان الذى يفكر بخياله على عدة مستويات في وقت واحد . وبالرغم من أنه يتخذ مادة له : موضوعات مجردة مثل الاقتصاد ، فان علاجه لهذه الموضوعات ليس مجردا بدوره . انه علاج فنى . ان شو لا يبشرنا وحسب بفضائل العاطفة ، بوصفه فيلسوف « اللامعقولية » ، بل انه كذلك يجسد العاطفة أمامنا كما يفعل الفنان . وبين أعرق ما يجسده لنا شو من أحاسيس شعور واضح بفشل تلك « الأفكار » التى تعتبر عادة جماع شو نفسه (١) .

على ضوء من هذه الكلمات والأحكام ، سيبعث هذا الفصل أثر أفكار شو على فنه . سنتعرض بالمناقشة للأشكال الفنية لهذه الأفكار ، أكثر مما نتعرض للأفكار نفسها ، وسنحاول أن نقدر أثرها في تكوين شو . وسيحاول الفصل أيضا أن يثبت ان ثمة تضالا كان يدور في نفس شو بين الفنان وبين الواعظ . وقد كان هذا تضالا هاما بالنسبة لفن الكاتب لأنه أضفى على مسرحياته احساسا واضحا بالصراع . وسترى فيما يلى أن شو ظل دائما

(١) سبق ذكر المصدر : صفحات ٢٠ - ٢١ .

يحاول التعبير الدرامى عن هذا التضال ، يعود اليه بين الحين والحين ، ويتأمله من زوايا دائمة التفاوت ، ويستخدم في هذا التعبير صيغا درامية متنوعة .

على أنه من الواجب ، كى تفهم أصل هذا التضال وطبيعته بصورة أوضح ، أن نعرض بايجاز لفلسفة شو ونظرته الى الحياة . يتحدث شو في مقدمة رواية « عدم نزوح » عن أهمية تكوين منهج فكرى ونظرة للحياة يستهدى بهما في أعماله ، فيقول : « كنت اذ ذاك أملك الاتجاه الأدبى ، ولم يكن ينقص ما لدى من موهبة مزدوجة للنقد والابداع ، الا أن أحصل لنفسى على فهم أنصح للحياة ، في ضوء نظرية مفهومة . وبالاختصار ، كان ينقصنى دين ما ، أدفع به هذه الموهبة في طريق النصر » .

والمتتبع لتطور حياة شو الفكرية ، يجدها تحكى قصة اكتشافه ، على المدى ، لهذه النظرية ، وقد شاعت الظروف أن تكون هذه هى النظرية الاشتراكية ، وتروى أنباء محاولاته الدائمة لتحويل هذه النظرية الى دين يرضى في نفسه مشاعر أكبر وأعرق من مجرد تطلعه الى إعادة تنظيم المجتمع .

ومنذ البداية ، نجد في شو هذه الرغبة المتأصلة لاستخدام الاشتراكية كنقطة البداية لأعمال أعرق وأوسع أفقا . وفي هذا الصدد يشير بنتلي الى مخطوط لم ينشر بعد (١) ، يقول فيه شو : « خلاصة القول ان علينا أن نحيل الاشتراكية الى دين . علينا أن نستعين برغبتنا التلقائية في تحقيق الاشتراكية ، ولا نلجأ لعقولنا الا لايجاد وسائل هذا التحقيق . وهذا أمر لن نصل اليه بغير اعتبار الارادة طاقة خالقة ، كما ذهب اليه لامارك ،

(١) حتى وقت طبع الكتاب ١٩٤٧ .

والاعراض نهائيا عن الداروينيه والماركسية وكل النظريات التي تؤمن  
بالجبرية الميكانيكية في التطور . أى ان الاشتراكية ينبغي في حساب  
شو أن تكون السبيل الواعية ، والعقلية ، لتحقيق لون من ألوان الحياة ،  
الايان به والرغبة في وجوده كلاهما لا عقلى وتصوفى في جوهره .

وواضح من هذا النص ان فهم شو للاشتراكية فريد في نوعه . وهذه  
حقيقة جوهرية الأهمية ، بالنسبة لكل محاولة لتفسير تطورات شو  
اللاحقة . فلا بد أن هذه الحقيقة ساهمت بنصيب ملحوظ في حمل شو  
على تبنى الطريقة الفايية في الاشتراكية ، بدلا من الطريقة الماركسية .  
ولا ريب أن الكاتب قد وجد في الفايية من الأعراض عن القطعية في التفكير ،  
والانصراف عن التحديد الواضح للمبادئ ، ما أتاح له أن يتصرف بحرية  
داخل اطار الاشتراكي . أضف الى هذا أنه اعتنق الفايية ليس كمجرد  
واحد من أتباعها ، بل كمساهم أصيل في ارساء قواعدها الفكرية . وقد  
كان من أثر مساهمات شو في الفكر الفايي ، ان أخذ الفاييون بفكرته التي  
ترمى الى وضع قيادة الجماهير في أيدي فريق من ذوى العقول العبقريّة ،  
بدلا من القادة العاديين .

ومهما يكن من أمر فقد اعتنق شو الفايية ، وآمن بالمبدأ الذي ذهبت  
اليه ، ألا وهو ان التطور الاجتماعى لا بد أن يتم تدريجيا ، وبالوسائل  
السلمية ، وعن طريق التسرب الى كل الطبقات . ان من واجب الفايين أن  
يوجهوا دعوتهم الى الطبقات جميعا ويشرحوا لأفرادها قضية الاشتراكية ،  
آملين أن يجندوا لهذه القضية فئات منهم . ولقد قبل شو مبدأ التطور  
السلمى للمجتمع لأنه ، على خلاف الماركسية ، كان لا يؤمن بالصراع  
الطبقي ، ولا هو كان يرى أن البروليتاريا هي الطبقة الثورية الوحيدة ،  
أو أن قطبي القضية في معركة التطور الاجتماعى هما العمال والرأسماليون .

بين هؤلاء التابعين نفرا من العمال وأصحاب الحوانيت ( وبين أولئك الذين  
ينتجون الثروة القومية ، وقد أدرج بين هؤلاء العاملين النشطين من رجال  
الصناعة .

ولقد استوحى شو هذا التقسيم للقوى الاجتماعية من نظريته  
الأخلاقية للمجتمع . ذلك ان شكوى شو من المجتمع الرأسمالى كانت في  
أساسها شكوى أخلاقية . لقد أفرعه ذلك التبدد المريع للطاقات البشرية  
والطبيعية الذى يتسبب فيه المجتمع الرأسمالى . وكل مساهمة في توطيد  
أركان هذا المجتمع ، سواء جاءت عن طريق رأسماليين أو عن طريق عمال  
يستأجرهم الرأسماليون كانت أمرا كريها بالنسبة اليه . لهذا لم يستطع  
شو أن يتقبل النظرية الماركسية التى تقول ان العمال هم ، بحكم وضعهم ،  
أنصار الفردوس العالمى المقبل ، بينما ان رجال الصناعة هم أعداء هذا  
الفردوس .

ولعل هذا التفسير الذى ذهب اليه شو لمنشأ الشر في المجتمع أن يكون  
منبثقا من عدم ايمان الكاتب بالقدرات السياسية والعملية للرجل العادى ،  
وبخاصة العامل الذى يعيش في المجتمع الصناعى .

لم يكن شو على استعداد لأتمان الرجل العادى على حكومة البلاد .  
انه كان يؤمن بضرورة قيام حكومة للشعب ، ولكن على ألا يقوم الشعب  
بحكم نفسه ، فان الوقت ، فى رأيه ، لم يحن بعد ليحكم الناس أنفسهم  
بأنفسهم . ولا بد قبل أن يتم هذا من أن يعمر الأرض طراز نادر من الرجال  
هم ذرية السوبرمان . هذه الذرية ستأخذ على عاتقها مهمة تحقيق « الجنة  
على الأرض » التى سوف تسمح وحدها بقيام حكومة حقيقة للشعب  
وبالشعب . وستستخدم هذه الذرية ، لتحقيق أهدافها ، وسائل الاشتراكية



وطرائقها ، ولكنها ستكون مدفوعة دائما بالارادة المقدسة التى تكمن فى القوة الحيوية ، وعلينا ، لكى ننتج ذرية للسوبرمان أن نريد هذا العمل ونلج فى ارادتنا له ، مستفيدين مما وصلنا اليه من فهم لقوانين علم الأنساب المتطورة . ويقضى واحد من هذه القوانين بأن يضع السوبرمان نفسه فى خدمة المرأة المتعاملة مع القوة الحيوية ، وهى المرأة التى وقفت كل نشاطها وحيويتها على واجب البحث عن أب للسوبرمان . غير ان شو اكتشف فيما بعد ان من الممكن انتاج السوبرمان بطريقة أخرى ، هى طول العمر . ان على الحكماء بين الناس أن يستخدموا قوانين علم الأنساب المتطورة كى يطيلوا فى أعمارهم . وهنا أيضا عليهم أن يريدوا طول العمر ، وأن يلحوا فى ارادته ، حتى يصبحوا فعلا رجالا ونساء عتيقين وعتيقات ، ويتحولوا الى أفكار بأجساد منكمشة ، قد تقدم بهم المسير نحو المرحلة النهائية من مراحل التطور وهى دوامة الفكر الخالص .

وراء كل هذه الأفكار والآراء يكمن دين شو — اعتقاده بأن القوة الخالقة فى الكون ليست واعية وعيا كاملا ، وأنها ، على عكس آلهة الأديان التقليدية ، قوة متطورة دائما ، لا هى قادرة على كل شئ ، ولا هى عالمة بكل شئ ، وانما هى دائمة الوقوع فى أخطاء ، اذ هى تتحسس طريقها الى تحقيق الحياة الطيبة والناس الطيبين . ويعتبر الانسان أكمل ما وصلت اليه القوة الحيوية حتى الآن ، غير ان الانسان لا يكفى . انه أبعد ما يكون عن الكمال المطلوب . فهو لا يفتأ يرتكب أخطاء تصل فى خطورتها حد الانتحار . فضلا عن أن القوة الحيوية تشك فى مستقبله شكا كبيرا . فهو اما أن يلائم بين نفسه وبين الظروف الجديدة التى فرضتها عليه الحضارة الصناعية ، واما أن تجد القوة الحيوية نفسها مضطرة الى اخلال كائن آخر محله ، يكون أفضل منه ، وأقدر على خدمة أغراضها . وهذا التلاؤم يمكن أن يتم عن طريق الاشتراكية — اشتراكية شو :

وهكذا يلتقى الفكر السياسى مع الفلسفة الحيوية .  
ما أطلقناه عليه هنا عبارة : أفكار شو .

\*\*\*

من المهم ، لكى نمضى بنجاح فى تحليل الأشكال الفنية التى أعطاها شو لأفكاره هذه أن تبين أن الكاتب قد اعتنق الفايية اعتناقا حرا ، وليس جامدا .

فكما انه رفض أن يصبح اشتراكيا اتباعيا ، كذلك أعرض عن الفايية المتجمدة على الحرف . لقد كان ثم خلافات هامة بينه وبين الفايين . وأبرز هذه الخلافات كان يدور حول مبدأ التطور السلمى للمجتمع . لقد تقبل شو هذا المبدأ تقبلا غير نهائى . رأى فيه مجرد حيلة ، أو لونا من ألوان التكنيك فى حرب طويلة المدى تتطلب خططا متفاوتة بتفاوت المراحل . وهكذا نجده فى عام ١٩٠٤ يقول فى مجلة « كلاريون » ان العمل البرلماني والثورة التى تستخدم القوة القاهرة ، طريقتان لا ينبغى أن تعارض احدهما الأخرى أو تستبعدا . ان العمل البرلماني هو عادة ، المرحلة الأولى من مراحل الحرب الأهلية . انه يوضح القضية ويجلوها أمام رجل الشارع ، وهو يستثير الشعور العام ، وحينما يكون الجانب الرجعى غير مستعد للقتال ، ويكون الجانب التقدمى مستعدا ، يتم حسم القضية بلا دماء . ومن المحتمل أن تستسلم الرأسمالية بلا قتال ، غير أنني أصرح بأن أى سياسى يعتمد على هذا الاحتمال يعتبر فى رأى مفرطا فى التفاؤل . ان خطأ رجال المتاريس من زملائنا الغلاة فى الثورة لا يعود الى اعتقادهم بأن الثورة ينبغى أن تتم عن طريق القوة القاهرة ، بل يرجع الى أنهم يبدؤون نضالهم بهذه القوة القاهرة » (١) .

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٣٦ .

وفي العشرينيات من القرن الحالي ، وبعد الحرب العالمية الأولى ، وثورة أكتوبر السوفيتية أخذ شو يميل الى الاعتقاد بأن الوقت قد حان لاستخدام القوة في استحداث الثورة . وينقل عنه بنتلى (١) قوله في هذه الفترة : « أظن ان نظام الملكية الخاصة عندنا لن تحل مشكلته دون استخدام القوة ، مالم تبين نهائيا انه ما دامت القوة العنيفة تحمي هذا النظام ، فليس سوى هذه القوة شيء يسقطه » . وهذا الاعتقاد بضرورة الالتجاء — في النهاية — الى القوة القاهرة لتحقيق التطور الاجتماعى يبدو أنه كان كامنا في نفس شو طوال الوقت الذى كان فيه يعمل من أجل التطور السلمى للمجتمع . لقد دعم هذا الاعتقاد من ايمان شو بالأثر الطيب الذى يتركه في الناس قيام رجل قوى بينهم يأخذ بخناقهم جميعا — من رجال صناعة وعمال ، ومستغلين وضحايا استغلال — ثم يدفع بهم الى طريق العدالة الاجتماعية ، مستخدما في هذا أساليب استبدادية ، تحقيقا للصالح العام . وانا لنجد التعبير الدرامى عن هذا المعتقد في مسرحيات مثل : « ميجور باربارا » ، و « عربة التفاح » و « على الصخور » . ولقد كان هذا المعتقد نفسه العذر الجوهرى الذى تعلل به شو لتأييد الديكتاتوريين الذين يرسمون لأنفسهم مناهج واضحة للإصلاح الاجتماعى والاقتصادى .

غير ان قبول شو مبدأ التطور السلمى لم يكن حرا وحسب ، بل كان مشوبا أيضا بشيء من القلق . ففى أعماق أعماقه ، كان يهمس له هامس بأن لونا من ألوان العمل المباشر ضرورى منذ البداية . ويروى لنا هندرسون (٢) كيف ان شو كان يحاضر جمعا من الناس ذات مساء ، ويحاول أن يثبت لهم ان الاشتراكية لا تكفى في حد ذاتها لكى تدل المرء

(١) نفس المصدر . ص ٣٧ .

(٢) هندرسون : ص ١٧٠ - ١٧١ .

على الجانب الذى ينبغى أن ينضم اليه في أى نزاع سياسى ، فسمع عاملا يقول لامراته ، وهما يسيران خلف شو ، عندما أسمع رجلا ذا عقل يتحدث بهذه الطريقة طيلة أمسية كاملة ، أشعر اننى في حقارة الدودة .

سمع شو هذا الكلام فأحس بخجل شديد من نفسه . وشعر أنه أتعس رجل على سطح الأرض ، مع انه كان واثقا من أنه ألقى الى الناس بأحسن ما عنده .

ونفس هذا القلق الذى أحسه شو في هذه المناسبة ، كان من نصيبه في مناسبة أخرى أقل من هذه هدوءا . كان هذا ابان المظاهرة المعروفة باسم : يوم الأحد الدامى . وكان شو قد خطب في جمع من الناس في كلاركينويل جرين ، ودعا مستمعيه الى أن يسيروا قدما في اصرار ، وانا في نظام ، الى ميدان طرف الغار ، ليتحدوا ما ادعاه البوليس لنفسه من حق في فض اجتماع كان يزعم عقده هناك . وعند بلومزبورى ، هاجم البوليس طليعة المتظاهرين ، وأكرههم على الفرار المشين ، بعد أن أعمل فيهم هراواته . وهنا اندفع رجل منهم الى شو صائحا : « شو . قدنا . ماذا نحن صانعون ؟ » فأجاب شو : « لا شيء . ليحاول كل منكم أن يصل الى الميدان بأية طريقة يستطيع » .

وقد انتهت المسألة كلها بهزيمة فاضحة للجميع . غير انها كانت ذات أثر عميق على شو (١) . فبعد يوم أو يومين من هذه المظاهرة الفاشلة ، استوقف شو واحد من الذين استمعوا الى خطابه قبل المظاهرة ، ولامه لوما مرا على دفعه المساكين من الناس الى هزيمة لم يكن يملك لهم منها خلاصا . ولم يجر شو جوابا أمام هذا الاتهام . ذلك انه لم يعتبر نفسه قط زعيما بين الزعماء ، ولم يحس أبدا بواجبات الزعيم . وهو كغيره من الديموقراطيين في القرن التاسع عشر ، كان يفترض ان الشعب يملك

(١) H. Pearson, Bernard Shaw, pp. 18-82.

القيادة ، والمبادأة والحكمة السياسية في داخل نفسه ، وانه هو نفسه لا دور له في هذا كله خلاف دور البوق المردد للآراء الاشتراكية . اذ ذاك تذكر شو كيف انه في وسط المعترك لم يستطع أن يجيب بشيء مفيد على دعوة الرجل الذي هتف به صائحا : شو . قدنا . قل لنا ماذا نحن فاعلون ، فكشف بهذا عن عجزه التام . ولقد تيقظ شو اذ ذاك لنفسه ، ولكنها كانت نقطة مرة ، وان جعلته يعرف تماما حدود نفسه وقدراته (١) . لقد انفضح شو أمام نفسه وظهر له أنه جمعاج كثير الكلام ، لا ذرة فيه من القائد العملي الشجاع . ولا بد أنه شعر اذ ذاك ، كما سبق أن شعر في المناسبة التي أشار إليها هندرسون ، بأنه مجرد دجال . ورغم مرارة هذا الاكتشاف ، فانه فيما يظهر قد أثار روح الدعابة المتمكنة من نفس شو ، فقد روى بيرسون حادثة أخرى وجد شو نفسه فيها وراء رجل يدعى كانيجهام جريهام ، وكان أحد القلائل الذين ثبتوا أمام البوليس في يوم الأحد الدامي . وكان شو قد فرغ لتوه من القاء محاضرة ، فسأل واحد من الحضور كانيجهام هذا : « من هو هذا البرنارد شو ؟ وماذا فعل للناس ؟ » فأجابه كانيجهام : « انه كان أول من فر من ميدان طرف الغار يوم الأحد الدامي » . وسمع شو هذا ، ولم يجد غضاضة في أن يحكيه لكل من لقيه من أصدقائه ، معلقا عليه بقوله : ان كانيجهام قد أعطاني فوق ما استحق . انني لم أظهر من الحكمة ما يدفعني حتى الى مثل هذا التصرف (٢) .

ولقد ظل المغزى المتخلف من حادثة يوم الأحد الدامي ، ومن الحادثة الأخرى التي ذكرها هندرسون يتردد وقتا طويلا في نفس شو ، ويشغل عقله . وأخذ الكاتب يعبر في مسرحية اثر أخرى عن هذه المغزى ، من

(١) بيرسون - سبق ذكره . ص ٨٥ .

(٢) نفس المصدر ص ٨٤ .

زوايا متفاوتة ، فاستغل الامكانيات الكوميدية لموضوع الجمعاج والمثالي الخائب في مسرحياته الأولى ، وأتبع هذا بالامكانيات التراجي كوميديّة ، والامكانيات التراجيدية الخالصة في بعض الأحيان .

وفي أثناء هذا كله ، ظل شو يعمل ويجند الرأي العام حول طريقة للعمل تختلف عن تلك التي ظل الفايون يتبنونها حتى عام ١٩١٩ ، ( أي طريقة التسرب السلمي الى المجتمع بالآراء الاشتراكية ) . على العكس من هذه الطريقة ، عمل شو على أن ينسلخ بالاشتراكيين من حزب العمال ، الذي لم يكن شو يعتبره أكثر من جناح راديكالي من أجنحة نقابات العمال ، والذي كان يتهمة بتزييف قضية الاشتراكية ، اذ كان حزب العمال يؤيد المنتج ضد المستهلك ، والعامل ضد صاحب العمل ، بينما كان من الواجب ، في رأى شو ، أن يؤيد الحزب كل العاملين ضد كل الكسالى . لهذا أراد شو أن ينزع الاشتراكيين من حزب العمال ، ويكون منهم جماعة متحدة ، ملتزمة تحوى قادة وخبراء ، وتضرب المثل الأعلى للأحزاب الراديكالية جميعا (١) .

ومن الدراسات التي قام بها فيما بعد الحريين كل من سيدنى وبياتريس ويب ، في موضوع النقابات العمالية ، استخلص شو النتيجة التالية : وهي ان النقابات انما هي رأسمالية البروليتاريا . فعندما يتكثل العمال سويا ، ليدافعوا عن مبدأ بيع قدرتهم على العمل لقاء أعلى الأجور ولأقل عدد ممكن من الساعات ، تكون الرأسمالية البروليتارية قد اكتملت شكلا وموضوعا . وعلاوة على هذا ، فمادام المثل الأعلى أمام زعيم النقابة هو الرأسمالية العمالية ، التي تمنحه هو - دون غيره - الأرباح ، فلا مفر ، في رأى شو ، من اعتبار الحركة النقابية منضمة الى الرأسماليين في انشاء

(١) بنتلي . سبق ذكره . ص ٤٢ .

شيء لم يتنبه الفايون الى قيامه الا وهو : رأسمالية الدولة .. أو اشتراكية  
الاتاج وحده دون اشتراكية التوزيع (١) .

هذه اذن خطوط عريضة لبعض الأفكار الجوهرية في فلسفة الحياة  
الخاصة بشو . ويتضح من هذه الخطوط ان ذلك اللون من الاشتراكية  
الذي اعتنقه شو هو القوة المحركة لهذه الفلسفة . لقد أراد شو أن تقوم  
بين الناس دولة اشتراكية ، وفي خلال بحثه عن وسائل وأساليب لتحقيق  
هذا الحلم ، اعتنق الكاتب آراء ووجهات للنظر أعمق من الاشتراكية أساسا  
ومستوى ، ولو انها لا تتعارض في جوهرها مع الاشتراكية . ولقد أرست  
الوحدة المتكاملة التي صنعها شو من أفكاره العديدة هذه ، ما كان يحسه  
في نفسه منذ البداية من رغبة في تحويل الاشتراكية الى دين يعتمد على  
الارادة الغامضة التي تكمن وراء التطور أكثر مما يعتمد على عقل الانسان .  
وهكذا استطاع شو أن يجمع بين آراء عقلية ولا عقلية ، في كل فني متسق  
جعل من مسرحياته أمثلة موضحة له .

وسنحاول في المناقشة التالية أن نحلل التجسيديات الدرامية التي أخرجها  
شو لأفكاره ونحدد الأثر الذي تركته هذه الأفكار على تكنيك الكاتب .

\*\*\*

حينما تحول شو الى الكتابة الى المسرح في أواخر القرن التاسع عشر ،  
كان قد أصبح اشتراكيا . وفوق هذا ، كان قد ساهم مساهمة ايجابية في  
الجهود المبذولة لنشر الاشتراكية ، بما في هذا القاء المحاضرات ، وكتابة  
النشرات بل ، كما رأينا ، الانضمام الى مظاهرة سياسية كادت تتحول الى

(١) نفس المصدر . هذا وقد كان من رأى شو أن يستبدل بهذا الوضع  
وضع آخر يقترحه هو ، هو : الكفاح لتأمين النقابات ، وفرض مبدأ العمل  
الاجباري للجميع .

تمرد عام . فماذا كان تأثير هذا العامل الواحد — الاشتراكية — على  
تكنيك شو ؟

يجيب على السؤال شو نفسه في مناسبات متعددة . ويقول في احدى  
هذه المناسبات : ان الاشتراكية جعلته يقرر الانصراف عن مجرد رسم  
الشخصيات واقامة النماذج الفنية لأفراد مثاليين ، ويكتب من فوره رواية  
تأخذ بخناق المشكلة الاجتماعية كلها أخذ عزيز مقتدر .

كان هذا في أيام شو الأولى — أيام كتابة الروايات . فلما جلس يكتب  
أولى مسرحياته ، كان قد تعرّف الى ماركس وسيدنى ويب . أما الأول  
فقد جعل منه رجلا — على حد تعبير شو نفسه — وأما الثاني فقد منحه  
نقازا في النظرة الاقتصادية جعله يهضم ماركس ويتبين بعضا من أخطائه .  
ويقرر شو صراحة أنه بدون ويب ما كان ليقدّر له أن يصبح شيئا آخر  
غير مجرد حكيم أدبي سطحي على طريقة كارليل وراسكين (١) .

على أن شو لم يدخل عالم المسرح وهو متمتع باعتقاد راسخ في  
الاشتراكية . ان هذا الاعتقاد تعرض لهزات محسوسة في السنوات التسعة  
التي سبقت كتابة شو للمسرح ، والتي قضاها المؤلف في الدعاية النشطة  
لمبادئه . وكان بين ما حدث لشو في تلك المدة احساسه بخيبة أمل غير  
قليلة فيما يخص السرعة التي قدر ان الدولة الاشتراكية ستقوم بها . وهو  
نفسه يعترف بأنه قد داعبه الأمل في أن تقوم هذه الدولة بعد مضي عدد غير  
كبير من السنين . كان ذلك في الثمانينات من القرن الماضي ، وقد وصف شو  
الآمال الكبار التي كان يعلقها على سرعة تحقيق الاشتراكية بقوله « أذكر  
أفنى سئلت في اجتماع عام ، وفي شيء من السخرية ، عما أطلبه من وقت  
لتحقيق الاشتراكية من الناحية العملية ، لو قدر لي أن أتسلم السلطة . لقد

أجبت إذ ذاك ، في تواضع شجاع ، اننى أظن ان أسبوعين يكفيان لهذه المهمة وي زيدان . فاذا أضفت الآن اننى كثيرا ما كنت أتلقي التهاني على كوني واحدا من متعلقي الاشتراكيين ، أمكنكم أن تقدروا الحماس الشديد الذى كان يصاحب معتقداتنا ، والنزق المسرف الذى كان يسم أفكارنا العملية » (١) .

ليس من التجنى فى شيء أن نفترض أن تحطم هذه الآمال الكبار قد كان له أثر على معنوية الشباب شو . ولا بد أن الفشل المهين الذى قدر ليوم الأحد الدامى ، والمغزى الخطير الذى تخلف منه ، بالنسبة لشو والحركة الفابية كلها ، قد زادا من شعور الداعية الصغير بخيبة الأمل ، ليس فى الاشتراكية نفسها انما فى الوسائل التى اتبعت حتى ذلك التاريخ لتحقيق الاشتراكية . لقد أوضح يوم الأحد الدامى لشو ان الناس لم يكونوا مهيئين للقيام بثورة ، وان تحقيق الاشتراكية مسألة ستطول ، وأنه هو شخصا غير مهيا أصلا للعمل المباشر . لهذا كان عليه أن يبحث عن بديل للدعاية النشطة لآرائه . ولقد وجد شو هذا البديل فى المسرح .

أما الدليل على أن ثمة شككا كان يتسرب إذ ذاك الى عقل شو فيما يخص وسائل تحقيق الاشتراكية فاننا نجده فى بعض ملحقات المسرحيات وفى المسرحيات نفسها . ففي « دليل الثائر » ، الملحق بمسرحية « الانسان والسورمان » ، نجد شو يلمح الى أن شيئا من هذا الشك قد داخله فعلا . انه يقول : « كل الذين حققوا لأنفسهم امتيازاً حقيقياً بدأوا ثواراً . وأكثر هؤلاء امتيازاً يصبحون أكثر ثورة كلما تقدم بهم العمر ، ولو أنه ينظر اليهم عادة على أنهم قد تركوا الثورة الى المحافظة ، نظرا لفقدانهم الثقة فى الوسائل التقليدية للإصلاح » . وبعد هذه العبارة بقليل يذكر

(١) Essays in Fabian Socialism, "The Transition to Social Democracy", p. 46.

شو اسم الجمعية الفابية صراحة ، فيقول : « فى الوقت الحاضر لدينا ، بدلا من أنصار مبدأ المنفعة ، الجمعية الفابية ، باشتراكيتها القائمة على الوسائل السلمية والدستورية والأخلاقية والاقتصادية ، وهى اشتراكية لا تتطلب لتحقيقها السلمى الطيب القلب الا أن يفهمها الشعب الانجليزى ويوافق عليها . ولكن لماذا يمدح الفايون فى أوساط كانوا من ثلاثين عاما يقرنون فيها بقطاع الطرق ومرتكبي حوادث العنف ؟ ليس لأن الانجليز لديهم أدنى رغبة فى فهم السياسة الفابية واعتناقها ، ولكن لأنهم يعتقدون أن الفايين ، باستبعادهم من الدعوة الفابية عنصر التخويف ، قد قلموا أظافر ثورة الفقراء وأتقنوا النظام القائم من خطر الطريقة الوحيدة التى يربها » (١) . وهكذا يفصح شو عن عدم رضاه عن الأساليب الاشتراكية افصاحا محددا . انه يجد هذه الأساليب قاصرة ، بل حتى عقيمة . ان الطريقة المثلى لتحقيق الجنة الاشتراكية هى تغير طبيعة الانسان نفسها . « فلينته المصلح والتقدمى وداعية التحسين الى نفسه ، وليراجعها ، وليراجع تحفظاته واشتراطاته ، فهذه لا تسمن ولا تغنى من جوع . فظالما ان الانسان باق على ما هو عليه فلن يكون له تقدم بعد النقطة التى بلغها فعلا والتى طالما سقط منها من جائق ، فى كل مرة يحاول فيها أن ينشئ حضارة » .

هذه المراجعة نفسها كان شو يمر بها حينما بدأ كتاباته للمسرح . من ذلك الوقت فصاعدا أصبح عمله الرئيسى أن يكتب مسرحيات بدلا من النشرات ، وأخذ يسعى الى تفهم واعتناق مبادئ فلسفية مختلفة لجعل منها بديلا من الدعوة الشيطة للاشتراكية . غير انه قرر أن تأخذ هذه الآراء البديلة أشكالا فنية . وبعبارة أخرى قرر شو أن يدخل بدينه الاشتراكى الى معبد المسرح .

(١) نفس المصدر . ص ١٩٠ .

يبدو اذن أن شو دخل عالم المسرح وقد اهتزت عقيدته الاشتراكية شيئا ما . اننا مالم نسلم بهذا الرأي فسيكون من العسير علينا أن نفسر أشياء كثيرة ترتبط بمسرحه ومسرحياته .

وأول هذه الأشياء مسألة السبب الذي من أجله اختار شو المسرح حقلا لنشاطه الذي أعقب ترك الدعاية الإيجابية للاشتراكية . وفي هذا الصدد علينا أن نذكر أن شو ، بعد أن انتهى من كتابة رواية : « الاشتراكي غير الاجتماعي » ، طلق كتابة الروايات بل وطلق إنتاج الخيال برمته ، واعتبره شيئا عقيما لا يليق برجل موهوب . لقد كان يزعم أن يجعل « الاشتراكي غير الاجتماعي » جزءا من رواية هائلة تعالج المشكلة الاجتماعية كلها . فلما اكتشف الفايين وتعرف الى امكانيات العمل المباشر من أجل الاشتراكية ، ترك هذا العمل الكبير جانبا . فاذا لم يكن شو قد فقد بعض حرارته وبعض ايمانه بالتحقيق العاجل للاشتراكية ، فلماذا لم يواصل خدمتها بالطريقة المألوفة ؟ يرد بنتلي على هذا السؤال بقوله : لأنه كان فنانا الى جوار كونه داعية ، ولأن الناحية الفنية فيه كانت تصر على أن تجد لها متنفسا . ويواصل بنتلي شرح فكرته فيقول : لقد وجد شو في المسرح عالما قائما بنفسه ، ولهذا السبب بالذات لقي فيه الكاتب ارضا لنفسه لا يجده في العالم الحقيقي . ان المسرح عالم الفنان الذي يكمن في نفس شو . غير ان مأساة الكاتب تتلخص في أنه لم يدع الفنان في نفسه يحيا في سلام في هذا العالم الجديد . لقد زج أيضا بالدعاية شو الى ذلك العالم (١) .

غير ان هذا الجواب ، على فطنته ومهارته ، يقدم لنا مبررا أكبر ، وليس أقل ، للاعتقاد بأن شو كان يحس بشيء من خيبة الأمل وهو يخطو

(١) بنتلي . سبق ذكره . ص ٢٢١ - ٢٢٥ .

أولى خطواته الى عالم المسرح . ذلك اننا ينبغي أن نسأل أنفسنا : مم كان شو يهرب الى المسرح ؟ الجواب : من العالم الواقعي الذي توجد فيه آراؤه الاشتراكية . ولماذا أصر على أن يأخذ معه الى المسرح الداعية شو ؟ الجواب : لأن هذا الداعية ، أو الاشتراكي في الواقع ، كان من القوة بحيث لم يكن ثم مفر من دعوته . ان شو كان قد تشكك في الوسائل وليس في العقيدة الاشتراكية . وبعبارة أخرى ، كان اختيار شو للمسرح ، من بعض نواحيه على الأقل ، محاولة منه للبحث عن منبر جديد يدعو من فوقه الى أفكاره . لقد كان هذا الاختيار نوعا من الهرب من ، والتعويض عن ، الدعوة النشطة للاشتراكية ، كل ذلك في وقت واحد .

ويوضح رونالد بيكوك هذه الحقيقة الهامة ، حقيقة أن شو وجد في المسرح بديلا من العمل الذي كان يرضى فيه الواعظ ، والمحاضر ، وخطيب الشوارع ، وكاتب النشرات ، أي ما كان يقوم به شو من عمل حتى وقت اشتغاله بالكتابة للمسرح — يوضح بيكوك هذا حين يقول : في المسرح يجد شو أمامه ثلاث جماعات كبيرة تكون فيما بينها الانسانية كلها ، عدا الشواذ : يجد أولئك الذين يهتمون بالترفيه ، والذين تجذبهم الأفكار ، والذين يحبون الفن . والى جوار هذا يجدهم الكاتب في تركيبهم واتساقهم الاجتماعيين — انه يريد أن يخاطب المجتمع . وهذا هو المجتمع مائل أمامه (١) . هذا المجتمع المصغر الجاهز كان أكثر اغراء من أن يعرض عنه الداعية شو . بل ان اغراءه كان يتعدى هذا الى ارضاء الفنان شو أيضا ، وبهذا كان الاغراء يكبر ويتضاعف .

الى جوار هذا لابد أن نذكر الجدية التي أخذ بها شو المسرح . لقد اعتبره معبد العصر . بل انه كان في رأيه أهم من الكنائس المعاصرة لأنه ؛

(١) "Shaw" in The Poet in the Theatre. p. 72.



بينما هذه الكنائس عاجزة عن أداء وظائفها ، نجد المسرح يقوم بمهمته خير قيام ، ويلوح لنا بإمكانيات ضخمة . لقد كانت لشو عقيدة هي الاشتراكية ، وكان يريد أن يحول هذه العقيدة لدين . وهذا هو المسرح ، كنيسة علمانية ، يعرض نفسه عليه . فهل من عجب انه قبله ؟ انه كان يستطيع بقبوله أن يعزى نفسه بأن يقول لها : هأنذا أخدم مبادئ بكتابة المسرحيات .

على انه مهما يكن من أمر القيمة النهائية للدعاية التي نجدها في المسرحيات ، فلا بد لنا من أن نقرر ان اختيار شو للمسرح كان أول نصر يحققه الفنان في نفسه على الدعاية ، منذ أعرض شو عن الكتابة الفنية في كثير من التقزز لعشر سنوات خلت . غير ان هذا النصر كان جزئيا ، لأن الدعاية كما سبق القول ، سار مع الفنان جنبا الى جنب . ولكن هذا الأخير ، اضطر ، في القليل ، الى أن يغلف عظاته بأغلفة فنية .

\*\*\*

في المسرحيات ، نجد شو مشغولا دائما ببعض الدروس التي تخلفت له من حياته كمشتغل بالدعاية السياسية العملية . انه دائم الاستكشاف للإمكانات الدرامية لموضوع عام يجرى خلال مسرحياته كلها . هذا الموضوع يمكن تخديده بأنه مشكلة الحياة العملية في مواجهة المعتقدات . ان أبطال شو وبطلاته هم رجال ونساء ذوو معتقدات خاصة تجعلهم يواجهون مشكلة بذاتها ، تلك هي : ما الذي يتعين علينا أن نفعله كي نحقق هذه المعتقدات ؟ وتعتبر المسرحيات استكشافات درامية لهذه المشكلة ، تهدف الى تصوير أفراد من البشر في مواقف انسانية معينة ، يخاربون فيها قوة معادية تكمن في داخل أنفسهم وتوجد خارجها ، يحاولون ايجاد مخرج لهم من الأزمة — أكثر مما تعتبر محاولات مختلفة لحل

المشكلة . ان المسرحيات تسجل الصراع والآلام والفكاهة والمأساة التي تكتنف جميعا نساء شو ورجاله . انها — في أساسها — محاولات لايجاد حلول فنية — وليست تعليمية أو دعائية — لمشاكل هؤلاء الأبطال .

وهذا هو المغزى الحقيقي لاعراض شو عن نشاطه الدعائي الايجابي ، وتبينه حقيقة كونه عاجزا عن قيادة الثائرين من الرجال والنساء ، واختياره المسرح بديلا من كل هذا . ان معنى هذا الاختيار هو الاعتراف بأنه — في أساسه — فنان ، وأنه لا أمل أمامه لمواجهة مشكلة « العمل والمبادئ » على غير الصعيد الفني .

ولقد لجأ شو ، من أجل القيام بهذا الاستكشاف الفني لمشكلته الكبرى هذه ، الى صيغة فنية ورثها عن تشارلز ليفر : الصيغة التي تشتمل على بطل رومانتى ذي رسالة فرضها على نفسه فرضا ، وخرج الى العالم ليحاول تحقيقها ، فسخر منه العالم وحقر من شأنه ، وأصابه بخيبة الأمل ، وضحك منه . ان هذا كان مصير البطل بوتس في رواية ليفر المسماة : « رحلة يوم » . وهى رواية تركت في عقل شو أثرا عميقا اذ كان صيبا . والى جوار هذا ، يقول لنا شو نفسه ان التأثير الرومانتى كان بطله الأثير في الروايات ، منذ حدائته ، وأن هذا الميل قد ظل عادة له لم يستطع أن يتخلص منها تماما .

ولقد استعان شو بصيغة ليفر لكى يتأمل ويعيد التأمل ، في موضوع العمل والمبادئ ، ويهيء له الصياغات الفنية المختلفة المضطردة . ويبدو أن شو في البداية قد وجد في مصير ثأره المثالي مدعاة للأسى ، أو في القليل للضحك الذى يوشك أن يكون بكاء . ففي مسرحيتي : « بيوت الأرامل » و « مهنة مسيز وارين » ، نجد ان مصير كل من دكتور ترينش وقيفى هو — على أقل تقدير — ليس مصيرا فكاهيا خالصا . ان

دكتور ترينش ، المثالي الذي يصمم على أن ينأى بثروته عن كل تلوث قد يصيبها من مال يأتي من استغلال الفقراء ، سرعان ما ينهزم في مواجهة سارثوريوس ، رجل الأعمال الناجح ، الذي يتولى افهام ترينش ان ثروته قد كانت ملوثة منذ البداية ، وأنها ستظل ملوثة ما دامت الأوضاع الاجتماعية الحالية قائمة ، وأنه يجمل به أن يستولى على نصيبه في الغنيمة ، لأن امتناعه عن أخذ هذا النصيب سيجعله هو فقيرا ، دون أن يدفع عن غيره الفقر .

ويسمع ترينش هذا الكلام ، فيصاب بحسرة ، ثم ما يلبث أن ينضم الى وجهة نظر خصمه . وهكذا يقف المثالي في مواجهة الرجل العملي الواقعي ، فينهزم الأول منهما . ان المثالي لا يعجز عن القتال من أجل مبادئه وحسب ، بل انه ينضم الى معسكر الأعداء كذلك .

هنا نجد الكوميديا والتراجيديا جنبا الى جنب . كوميديا الضعف البشري ، كوميديا الفرد الملوث الذي يفخر بأنه خال من الالتم ، كوميديا الأوهام وهي تتبدد والأعين وهي تنفتح . ولكن هناك مأساة أيضا في كل هذا . فالضعف البشري ليس شيئا يسر ، كما ان هجر المبادئ ، والانضمام الى وجهة نظر ، ان تكن أكثر واقعية فهي اجرامية دون أدنى موارد ، يعتبر شيئا كريها . ان المأساة لا تبدو هنا على السطح ، ولكنها مع ذلك موجودة . وهذا هو السبب في أن شو سمي مسرحيته هذه مسرحية كريمة . أما فيثي فان مصيرها مشابه ، وان يكن أكثر تعقيدا . ان شو يضعها في مواجهة أمها ، والنتيجة انها أقنعتها المثالية كلها تنحسر عنها . انها تشبه ترينش ، في أن حياتها قد كانت ملوثة منذ البداية . أما تعليمها ، وتهذيبها ، ومركزها الاجتماعي ، وهي الأشياء التي تستند اليها في محاسبتها لأنها على ماضيها ، فكلها من نتائج هذا الماضي . اذ ذاك تصاب فيثي بخيبة

الأمل ، وتعتنق وجهة نظر أمها ، وتعزم أن تغتفر لها ماضيها . هنا أيضا نجد مواجهة بين المثالي والعملي ، تكون من نتيجتها أن يخرج المثالي من المواجهة وقد ذهب عنه غروره . غير ان فيثي ، على خلاف ترينش ، تبذل محاولة ما للتمسك بمبادئها . انها تتبين الروح التقليدية المختفية وراء واقعية أمها السطحية ، وهي لهذا تقرر أن تنفصل عنها ، وأن تعيش من عملها ، ولأجل هذا العمل . وبالرغم من اننا لا نملك الا أن نسجل أن فيثي ، بمحاولتها أن تجد في العمل بديلا من العلاقات البشرية ، انما تفر من وهم الى وهم ، فان من الواضح انها تبذل جهدا ما للدفاع عن مبادئها ، وأن هذا الجهد يخالف الى حد كبير العمل اليائس الذي يرتكبه ترينش ، ألا وهو : الانضمام الى الأعداء .

ويظل موضوع « العمل والمبادئ » اللحن السائد في المجموعة التالية من مسرحيات شو المسماة : مسرحيات لطيفة . ففي مسرحية : « الانسان والسلاح » ، يمثل سيرجوس الفرد المثالي الذي يبدد الواقع أوهامه عن الحرب والمجد والحب و — قبل كل شيء — قدراته الشخصية . ان الارشادات المسرحية في الفصل الثاني تصفه بأنه « يتأمل في كآبة مشكلة الفشل الدائم الذي يعانيه هو نفسه ، قبل الآخرين ، في محاولة العيش طبقا لمبادئه » ، انه أحد أنصار البيرونية الفاشلين . وقد وصفه شو ذات مرة بأنه « هامليت كوميدي » (١) . وحينما يتبين سيرجوس في النهاية أنه جبان ، ومجرد جعجاع ، وجندي عادي الكفاءة ، ينزل من السماء الى الأرض ويسمح لغريمه الأكثر منه عملية بأن يتزوج رايينا خطيبته ، ثم يتزوج هو نفسه الخادمة المتطلعة : لوكا . وهكذا نجد ان فردا مثاليا آخر تفتحت عيناه على وقائع الدنيا .

(١) هندرسون . ص ٤٧٣ .

وفي « كانديدا » ، يجد موريل في وقت الامتحان ، ان زوجته أهم لديه من مبادئه . وحينما تختاره كانديدا ، وتفضله على مارشباكس ، فهي انما تختار رجلا رضى بأن يعيش معها وفق شروطها . أما هذه الشروط فهي : « ضع ثقتك في حبي لك يا جيمز ، فانه ان ذهب هذا الحب فلن آبه كثيرا بعظائمك : ان هي الا كلمات تخدع بها نفسك وغيرك كل يوم » (١) .

ويقبل موريل هذه الشروط المهينة ، مما يدل على أن كانديدا محقة في الاعتقاد بأن زوجها ، في أعماق أعماقه ، لا يؤمن حقا باشتراكه المسيحية . فلو انه كان مؤمنا بها فعلا ، لاستطاع أن يقاتل في سبيلها ، بدلا من أن يظهر لبه تماما ، حينما يواجه احتمال فقدان زوجته . ان هزيمته ، في هذا السبيل ، لها طابع شخصي وايدولوجي معا .

وقد بلغ انشغال شو بموضوع « الواقع والمثل العليا » حدا جعله يصور نابليون في « رجل الأقدار » على أنه مثالي فاشل ، أصبح واقعا بحكم الضرورة ، ويصفه شو في الارشادات المسرحية بقوله : انه ذو خيال ولكنه بلا أوهام ، وهو خلاق دون أن يكون له دين ، أو اخلاص أو وطنية أو أى من المثل العليا المعتادة . وليس السبب في هذا انه لا يستطيع الارتفاع الى مستوى هذه المثل . على العكس ، فهو قد خدع بها جميعا في صباه ، والآن ، وقد أصبح له حاسة درامية مرهفة ، أضحى شديد الحذق في الافادة من هذه المثل ، مستخدما في هذا فنون الممثل ومدير المسرح .. لقد طحنت تجاربه القاسية غروره ، وأكرهته على أن يصبح مكتفيا بذاته » (٢) .

وقد وجد شو في المقابلة بين الوهم والواقع ، موضوعا للتراجييكوميديا . فهو في مقدمة مجلد : « مسرحيات لطيفة » ، يقول : « يبدو لي أن مأساة

(١) الفصل الثاني .  
(٢) الارشادات المسرحية .

الحياة وملهاتها تكمن في النتائج ، الفظيعة حينما ، السخيفة حينما آخر ، التي تتمخض عنها محاولتنا المتصلة أن نقيم مؤسساتنا على مثل عليا توحى الينا بها رغبات لنا لم تتحقق تماما ، بدلا من أن نقيم هذه المؤسسات على نظرية علمية حقة تستقرىء التاريخ الطبيعي » .

ولقد ألح شو في « بيوت الأرامل » و « مهنة مسيز وارين » على الناحية التراجيدية ، أكثر من الحاجة على الناحية الكوميديية ، للمشكلة . أما في مجلد : « مسرحيات لطيفة » ، وخاصة في مسرحية « من يدري ؟ » فان الفكاهة أكثر وضوحا من المأساة . ان جلوريا ، في هذه المسرحية ، تمثل المرأة الجديدة ، وقد دربتها أمها وأهلها لأن تحل محلها في النضال من أجل حقوق المرأة . بل ان ماكوماس ليلمح الى أن جلوريا هذه خليفة أن تنضم بسهولة الى صفوف المناضلين من أجل الاشتراكية . ومع كل هذا فهي تقع في غرام زير نساء مدرب ، اسمه فالينتين ، وسرعان ما تتبين انه بالرغم مما نظمت من مشاريع لنفسها ، فان عليها أن تضرب صفحا عن كفاحها المقبل من أجل حرية المرأة ، وتقبل الزواج من رجل لا يقل عنها ترددا في الانضمام الى صفوف المتزوجين . والذي يحدث ان القوة الحيوية توقع الاثنين في شباكها ، وهنا يتخذ شو خطوة أخرى في سبيل تكون فكرته الكوميديية الكبرى ، التي عبر عنها في « الانسان والسوبرمان » ، والتي تربط بين القوة الغامضة التي تعمل من أجل الخلق جميعا وتستخدم المرأة أداة لها ، وبين موضوع التراجييكوميديا التي تكمن في البون الذي يقوم بين أقوالنا وأفعالنا . ان جلوريا هي مثل مبكر من أمثلة المرأة التي تعمل في خدمة القوة الحيوية ، وتلك التي تعرف بالمرأة الصائدة ، في نفس الوقت الذي هي فيه فرد مثالي قد خابت آماله .

وحينما نصل الى مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، نجد شو

لا يزال يستكشف موضوع العمل والمبادئ . ان ريتشارد دادجون هو رجل مثالي يكتشف في ساعة المحنة انه لا يستطيع القتال من أجل مبادئه . انه قديس وليس جنديا ، وأقصى ما يستطيع أن يفعله هو أن يموت في سبيل المبادئ التي يعتنقها . وحينما يتبين ريتشارد أنه ليس رجل أفعال ، يحس بشيء من المرارة ، على ما ينبئنا شو في ارشادات المسرحية ويقول لأندرسون : « لو أن بي شيئا من الخير لكنت فعلت من أجلك ما فعلته أنت من أجلى ، بدلا من أن أبذل تضحية لا معنى لها » . ويطيب أندرسون خاطره قائلاً ، ان العالم محتاج الى المقاتلين والقديسين على حد سواء .

اننا نجد هنا نفس موضوع العمل والمبادئ ، ولكن شو ينظر اليه هذه المرة من وجهة نظر دينية . ان ريتشارد يقوم بتضحيته « التي لا غناء فيها » ، اطاعة لأوامر القوة الحيوية ، التي هي الهة الحق . ولقد عاد شو فيما تلا هذه المسرحية الى نفس هذا العلاج الديني للموضوع وذلك في مسرحيات مثل : « اندروكفيس والأسد » و « ميجور باربارا » و « القديسة جون » .

وفي مسرحية : « قيصر وكليوباترا » ، يصور شو القائد الروماني الكبير على انه مثالي حالم ، رغم مقدراته العملية . ان الجميع ، بما فيهم أصدقاؤه المقربون ، يعصون أوامره ، ويشككون في مبادئه ، وبخاصة مبادئ الرحمة ، والامتناع عن الانتقام . وحتى كليوباترا ، التي تتولى قيصر تلقينها مبادئ فلسفته ، تثبت انها تلميذة فاشلة . انها تتحداه ، فتقتل بوثناس ، وهو أسير سياسى كان يوليوس قد أطلق سراحه وبسط عليه حمايته . وحينما يفزع قيصر ويغضب لهذا الاثم الشنيع الذي ارتكبه تلميذته ، تقول هذه ، بموافقة من روفيو ولوسيوس : « لقد قتل الأسير بأمر ملكة مصر . أنا لست يوليوس قيصر ، الحالم ، الذي يسمح لأى عبد بأن يهينه » .

ويستمع يوليوس في « مرارة هادئة » الى ما تقوله تلميذته ، وما يقوله الآخرون ، دفاعا عن الاغتيال . وحينما يتحدث بعد ذلك ، يوضح موقفه من مشكلة العمل والمبادئ . انه يرى نفسه المسيح وقيصر في نفس الوقت . ويوجه قيصر حديثه الى كليوباترا فيقول : لو أنك وجدت ، الآن أو فيما شئت من زمان مقبل ، رجلا واحدا في طول العالم وعرضه يجرؤ على أن يقول لك انك ارتكبت اثما ، فان على هذا الرجل اما أن يغزو العالم كما فعلت ، أو أن يصلبه العالم .. فلتصدر ملكة مصر الآن أوامرها بالانتقام ، وتأخذ أهبتها للدفاع ، انها قد خرجت على قيصر » .

وحينما يغادر يوليوس مصر ، يتركها وقد أصبح هادئا ، دمثا ، قد تقدمت به السن ، يتطلع في حنين كبير الى زمان « تمل فيه الآلهة سفك الدماء وتخلق جنسا من الناس يستطيع أن يفهم » . اذ ذاك يزيد من شعورنا بمأساة قيصر علمنا أنه يغادر مصر لكى يلتقى خناجر الاغتيال في روما ويخر صريعا بطعنات الأصدقاء .

وفي « عودة كابتين براسبوند للايمان » ، تنجح ليدى سيسلى واينفليت فيما يفشل فيه قيصر — انها تنقذ براسبوند من السقطة الخلقية التي اضطرته الى أن يجعل من الانتقام مثله الأعلى . ان الكابتين يختلف عن كليوباترا كل الاختلاف ، وخاصة في كونه نائرا ، ومثاليا . انه يلتقى بليدى سيسلى ، وهى امرأة ذات تصرفات عملية حكيمة ، ومصدر لا ينضب للحب والخير ، فيتبين بعد قليل عقم مثله العليا ومقدار بعدها عن الواقع . ان سر القوة الحقيقية يكمن في الحب ، والتصرفات الطيبة الحكيمة ، وليس في الانتقام . وهذا ما يتبينه براسبوند ، اذ هو يقبل يد ليدى سيسلى ويتمتم في عرفان بالجميل : « لقد تعثرت ، فاذا بي أجد في طريقى أخيرا سر القوة .. شكرا لك على هذا وعلى ما أعدت الى رجل من قوة وهدف ، أصلحت من شأنها » .

وفي: «الانسان والسوبرمان». نعود مرة أخرى الى العلاج الفكاهي لموضوع الخلف بين المثل والواقع. ان علم الأنساب المتطورة يتعاون مع فكرة المرأة الصائدة، لايقاع تانر في الفخ، لاستخدامه لتحقيق أهداف القوة الحيوية، التي تتلخص في ايجاد أب للسوبرمان. ويكافح تانر بصلابة دفاعا عن حريته، ولكن القوة التي تحاربه تثبت انها أقوى منه. ان الفكاهة هنا تتمثل في أن تانر، رغم ذكائه الذي يفخر به، ورغم علمه، ونفاذ نظرته، لا يتبين أمرا يعرفه سائقه لدى النظرة الأولى، ألا وهو: ان تانر نفسه وليس أوكثافيوس، هو الضحية التي وضعت عليها أن العين، وحينما يتبين هذه الحقيقة أخيرا، تصبح محاولاته للفرار أشد من موقفه هذا اضحاكا، لأنها محاولات مقضى عليها بالفشل. انها تملصات مخلوق صغير لا حول له، وقع في قبضة قوة عاتية. ان المقابلة هنا لا تزال بين الحكمة العملية، تمثلها آن، وبين الاعتقاد النظري، يمثله تانر، ويعيب هذا الأخير أنه قد سمح لآرائه بأن تتحول الى نظام جامد. وهو لهذا يقع فريسة سهلة لخصمه: أى التفكير والسلوك الحيويين. على هذا المستوى تصبح المسرحية «اعادة عرض» للأفكار التي تكمن وراء «عودة كابتن براسبوند للآيمان».

وفي «جزيرة جون بول الأخرى»، نجد شو لا يزال مشغولا بموضوعه الحبيب. وفي هذه المرة، تتسلل الى الموضوع نعمة واضحة من نعمات المأساة. ان لارى دويل هو المثالى الخائب هنا، وهو كغيره من مثاليي شو، سرعان ما يتبين خلو مثله من المعنى، فيتحول الى آراء خصمه الأكثر واقعية. وهذا الخصم يمثله هنا بروودينيت، العملى، الأرضى في واقعيته. ان جزءا من المأساة يرجع الى أن لارى ينضم الى معسكر خصمه وهو كاره. غير ان المأساة في أساسها انما تنبع من وجود الأب كيجان. انه المثالى

«المجنون» الذى يتمسك بمثاليته الى النهاية. وشو يستخدمه كوسيلة لنقد كل من رجل الأفعال الواقعى الناجح: بروودينيت، والمثالى الخائب الذى اعتنق فلسفة عدوه في الحياة: لارى. غير ان كيجان عاجز الى درجة محزنة. ان خطبته المؤثرة في نهاية الفصل الرابع، التي يعبر فيها عن ألمه واحتجاجة لوجود أمثال بروودينيت ولارى في هذا العالم، تتردد في ثناياها نعمة الثورة العاجزة. ان كيجان يعلم ان آراءه لن يقدر لها أن تتحقق الا قبل مرور وقت طويل. وهو لهذا مضطر الى أن يعيش في عالم الأحلام. ففي الجنة التي يتطلع اليها تصبح الدولة هي الكنيسة والكنيسة هي الشعب، ويصبح العمل هو اللهو واللهو هو الحياة. وتصبح الحياة كلها انسانية والانسانية كلها قدسية. وهو ان يعمل من أجل هذه الجنة، لأنه ليس رجل أفعال. انه فقط سيتعد منتظرا. انه قديس آخر من قديسي شو.

وتثير مسرحية: «ميجور باربارا» نفس المشكلة التي تثيرها المسرحية السابقة: ماذا يتحتم على المرء أن يفعل من أجل مبادئه؟ ان بربارا تتصرف، في ساعة المحنة، بما يقرب كثيرا من تصرفات مثاليي شو الخائين. انها تنضم الى معسكر أييها المعادى. غير ان ثمة خلافا بين هذا الانضمام وبين التخاق أبطال شو الآخرين بمعسكر خصومهم. ان باربارا تنوى أن تستولى على معسكر أييها، وتستخدم القوة التي يمنحها اياها هذا الاستيلاء في العمل على خدمة الناس. وحينما تعود في المستقبل، الى محاولة تخليص أرواح الناس من الخطيئة، فسيكون الخلاص الذى ستمنحهم اياه خلاصا حقيقيا، لأنه لن يكون بديلا من الجوع. أما كازينز، خطيبها وشريكها في ادارة مصانع أييها فسيجعل من أسلحة أييها حربا على الحرب. وهكذا تفعل باربارا ما سبق أن فعلته فيشى في «مهنة مسيز

وارين . انها تتوسل بخيبة أملها ، فتجعل منها تكأة لاعادة تأكيد مبادئها .  
ومن خلال المحنة تنقذ باربارا المبادئ ولا تتخلى عنها .

وفي « انكندروكليس والأسد » أيضا يمثل شو طرفي مشكلة « العمل والمبادئ » بشخصيتين متضادتين . ان لافينيا هنا هي القديسة التي لا تتردد في أن تسير قدما الى ميتة فظيعة تنتظرها ، دفاعا عن ايمانها بالله .  
وفي ساعة المحنة تبين لافينيا عقم الايمان بصور الدين وكلماته ونصوصه غير ان هذا يجعل ايمانها أقوى مما كان ، لأن الله بالنسبة لها ، يصبح أكبر من أن يحيط به انسان . ان لافينيا تقوم في هذه المسرحية بدور كيجان في « جزيرة جون بول الأخرى » ، وريتشارد دادجون في « تلميذ الشيطان » .

وفي الطرف الآخر المضاد لافينيا يقف فيروقياس ، المسيح ذو القوة الهرقلية الذي يستخدم عافيته الخرافية في اكرام الناس على اعتناق المسيحية .  
انه على النقيض من لافينيا ، لا يثبت أمام المحنة . فحين يأتي أوان اختبار عقيدته ، يجد انه لا مفر من الانضمام الى معسكر خصومه ، « لأن اله المسيحية لم يأت بعد » .

ونجد مسرحية : « بيت القلوب المحطمة ملائمة بموضوع المبادئ والعمل هذا . ان احدي النغمات الرئيسية في هذا العمل المسرحي ، تدور حول فكرة اضطراب الشخصيات الكبرى فيه الى أن يتركوا أنفسهم لتيار الحوادث يجرفهم أمامه جرفا ، دون أن يستطيعوا انقاذ المجتمع أو أنفسهم من أقطاب الصناعة والمال ، ورجال الأفعال الناجحين ، الذين يشكلون المجتمع وفق مصالحهم الخاصة الدينية . وفي الفصل الأول من المسرحية ، يسخر شوتوفر من محاولة هيكتور أن يزيد من قوته البدنية ، قائلا : « انك لن تصبح قط أقوى من الغوريلا . ويرد هيكتور بقوله :

— فلم الديناميت اذن ؟

كابتن شوتوفر : لكي أقتل به أمثال مانجان .

هيكتور : عشا . انهم دائما أقدر على امتلاك قدر من الديناميت أكبر مما لديك .

كابتن شوتوفر : سأصنع ديناميتا لا يستطيع مانجان تفجيره .

هيكتور : وأنت على هذاقدير ، ايه ؟

كابتن شوتوفر : أجل . حينما أصل الى الدرجة السابعة من درجات التركيز .

ثم يهتف شوتوفر في لوعة ، تقرب كثيرا من اليأس :

« ماذا تفعل اذن ؟ أنبقى الى الأبد لاصقين بالوحل ، طوع رغبات أولئك الخزائير الذين لا يرون في الكون الا آلة كبرى تعس شواربهم في الدهن ، وتملا أفواههم بالطعام ؟ .. علينا أن نضمن لأنفسنا سلطة الموت أو الحياة على هؤلاء الناس .. ان ثمة عداوة بين ذريتنا وذريتهم . وهم يعلمون بهذه العداوة ، ويحسبون لها الحساب ، فيخنقون منا الأرواح . انهم يؤمنون بأنفسهم . ومتى آمننا نحن بأنفسنا فسنقتلهم » .

وحينما يقول هيكتور انه لو أعطى سلطة قتل هؤلاء الكبار من رجال الأعمال فسيغفوا عنهم من فرط السمو الروحي ، ولشدة رثائه لهم ، يعود شوتوفر الى الالاحاح على أهمية السيطرة على هؤلاء الكبار ، قبل العفو عنهم :

شوتوفر : لا يحق لك أن تغفو عنهم قبل أن تكون لك القدرة على قتلهم . انهم في الوقت الحاضر يستطيعون أن يقتلوك .

هيكتور : انهم أغبى من أن يستطيعوا ذلك .

شوتوفر : لا تخدع نفسك . انهم يفعلون . اننا نقتل أجمل



ما فينا كل يوم كى يرضوا عنا . ولأننا نعلم ان هؤلاء الناس يستطيعون القضاء على أمانينا جميعا ، لا نسمح لأنفسنا بأن يكون لنا آمال . وكلما سولت لنا أنفسنا أن نسعى الى هلاكهم ، خرجوا علينا بنفس من الجن يسحروننا ، متنكرين فى ثياب بنات جميلات ، ومغنيين وشعراء . فمن أجل هؤلاء جميعا نغفو عنهم .

غير ان شو توفى ، على اقتناعه بضرورة العمل من أجل ايقاع الهزيمة بأعدائه ، هو فى صميمه عاجز عن ذلك عجز الآخرين . ان أقصى ما يستطيع أن يفعله هو التطلع الى اليوم الذى يبلغ فيه الدرجة السابعة من درجات التركيز ، التى ستمكنه من قتل أعدائه فور رؤياه لهم . ولكن ، قبل أن ينمو أمل معقول لانجلترا فى الخلاص من أزمتها الحاضرة ، على الانجليز أن يراجعوا أنفسهم وأحوالهم . وهكذا نرى ان شو توفى هو قديس آخر من قديسي شو ، وان كانت له أوجه خلاف ظاهرة تميزه عن بقية القديسين .

وفى « القديسة جون » ، يتأمل شو مصير واحدة أخرى من شخصياته المثالية ، تذهب للقتال من أجل تحقيق أخلامها . وعندما تنجح هذه المثالية فى بلوغ غرضها ، وتحصل على ما كانت تصبو اليه من تحرير فرنسا وهزيمة أعدائها ، تتلفت حولها ، فاذا بأخلص أصدقائها يتخلون عنها ويخونونها ، مثلما تخلى عن المسيح أصدقاؤه . ان مأساة جون مزدوجة . فهى فى فنون السلام ومؤامراته عاجزة ، عاطلة عن المواهب ، بقدر ما كانت قادرة ، موهوبة فى فنون الحرب . ان كلا من عدوها والصديق يتآمر عليها ، ويسعى الى هلاكها . وهى الوحيدة فى معسكرها ، التى تؤمن بالمثل الأعلى وبالخير . لا جرم انها ، مثل قيصر ، وكيجان ، وباربارا ، تجد فى نهاية

الأمر أن الأرض لم تنتهيا بعد لاستقبال أولياء الله . ان شو ينظر هنا حواله ، فيجد ان مأساة البطل الثائر ليست فى ارتداده عن مبادئه ، أو فى عزوفه عن القتال من أجل هذه المبادئ ، قدر ما هى فى عزلته ووحدته . انه مضطر الى أن يحارب معاركه جميعا بمفرده ، ويكسب انتصاراته جميعا بمفرده ، ويتجرع غصص الهزيمة جميعا بمفرده . وما الفكاهة المعذبة التى نجدها فى مؤخرة المسرحية الا تأكيد لهذه الحقيقة المحزنة . انها تظهر ان المصير الذى انتهت اليه جون ، لم يكن مصيرها هى وحدها ، فى موقف انسانى بذاته ، بل هو المصير الذى ينتظرها هى نفسها ، لو فرض وبعثت الى الحياة مرة أخرى ، كما ينتظر كل من تحدثه نفسه بأن يسير على درب جون .

وفى مسرحيتى : « عربة التفاح » و « على الصخور » ، يستكشف شو مشكلته الدائمة من زوايا سياسية . ففي المسرحية الأولى ، نجد ان الملك ماجناس ، وقد ضاق ذرعا بالطريقة العاجزة التى يحكم بها البلاد رئيس الوزراء ، ومجلس وزرائه المكون من رجال ونساء سخفاء ، صغيرى النفوس ، يقرر أن يتنازل عن العرش ويخوض معركة انتخابات عامة ضد خصمه رئيس الوزراء ، وضد حزبه . وحينما يستشعر رئيس الوزراء الخطر الذى يكمن وراء التهديد ، فيسحب انذاره النهائى للملك ، يبدو لنا ان ماجناس قد رضى بالعودة الى قواعده . ان الملك يشعر ، فى أعماق أعماقه ، أنه غير أهل للعمل من أجل مبادئه ، ولو ان الحماس الذى يشرح به هذه المبادئ للآخرين يخیلان للنظر السطحى أنه يؤمن فى عمق بأهمية هذا العمل . ان هذه هى مأساة الملك وكوميديته فى آن واحد . ان قلبه الكبير وعقله المتفتح يمنعانه أن يكون حاسما . وحينما تحضه عشيقته أورينيثا على أن يمسح حذاءه برئيس الوزراء ووزرائه معا ، يعرض الملك عنها .

فاذا سألته : « وهل تنزل الى حد الرضا بالقتال ضد بروتوس؟ » يجيبها :  
« لا ، أبدا . أنا لا أقاتل قط . غير اننى أنتصر أحيانا . : أن بروتوس  
شخص حاذق ، بل أحيانا يكون على خلق . وإن أرضى قط اذا ما ألحقت  
به الهزيمة . أنا أكره أن أهزم الناس . بل سأجد تسليية أكثر براءة من  
هزيمته ، فى أن أقطع عليه الطريق ، بقوة العقل . » وتتهمه أورثيا بعد هذا  
بأنه ليس رجلا ، وإنما نوع من الهلام ، لا يقوى على شئ فيقول الملك :  
« الرجل الحق لا يصلح قط ملكا . اننى مجرد صنم يا حبيبتي . وكل  
ما أستطيع أن أفعله هو أن أصر على أن أكون صنما رحيما » .

وهكذا تظل رسالة الملك بلا تحقيق ، تأتية بين حبه للكوميديا وبين  
تقبله الأسوان للنماسة التى يخلقها هذا الحب . ان شركة بريكيجز تواصل  
السير فى طريقها ، ويظل أصحابها الحكام الحقيقيين للبلاد ، بينما تمضى  
عربة التفاح بحمولتها المهددة فى كل لحظة بالانهيار .

وتعالج مسرحية : « فوق الصخور » نفس هذا الموقف — فثمة  
قرار سياسى هام ينبغى أن يتخذ هنا أيضا . ان سير آرثر تشافيندر ، رئيس  
وزراء احدى الحكومات الائتلافية البريطانية ، يواجه موقفا خطيرا . فهناك  
تمرد شديد فى صفوف حزب المحافظين الذى ينتمى اليه ، وعصيان مماثل  
فى صفوف النقابات العمالية . لهذا قرر رئيس الوزراء أن يتبنى برنامجا  
يساريا متطرفا لحكم البلاد ، بعد أن اقتنع ان هذا البرنامج هو الوحيد  
الذى يستطيع أن يخلص بريطانيا من المشاكل الضخمة التى تواجهها .  
وبالطبع ، يعارض المحافظون هذا البرنامج ، لأسباب واضحة ، ويعارضه  
كذلك ممثلو العمال ، لأنه ينص على مبدأ العمل الاجبارى ، وعلى إلغاء  
حق الاضراب . وتتفاقم الأزمة الى حد يصبح فيه تشافيندر مضطرا الى  
الاستقالة . ولا يكتفى بهذا ، بل يعتزل الحياة السياسية ، فقد تبين ان

نشاطه السياسى السابق لم يزد عن محاولة اخفاء مساوىء حياة الأزقة . انه  
الآن يجد ان طريق الخلاص الوحيد يكمن فى الثورة الجذرية على الوضع  
الاجتماعى كله . ولكن ، هل هو مستعد للقيام بهذه الثورة أو الاشتراك  
فيها ، فى القليل ؟ تسأل زوجته هذا السؤال ، فيجيب سير آرثر بالنفى .  
قائلا : « اننى لست مؤهلا لهذا العمل يا حبيبتي ، وليس من يعرف هذه  
الحقيقة خيرا منك . بل اننى سأكره الرجل الذى يقوم به ، لما سوف يبيده  
من قسوة ، وما سيجره من عذاب علينا ، وعلى أمثالنا » .

وهكذا نجد فى تشافيندر نفس التفتيح العقلى ، وكراهة القسوة ،  
وخوف العمل ، والاقتناع بضرورة العمل فى الوقت ذاته ، التى وجدناها  
جميعا فى ماجناس .

\*\*\*

الى جوار انشغال شو بمشكلة « المبادئ والعمل » ، نجده أيضا قد  
سعى الى التعبير الدرامى عن سخطه على الاشتراكية والاشتراكيين فى  
انجلترا . ولكى يفعل هذا ، « لم يتردد قط فى أن يستخدم خياله الخصب  
وقدرته المرفهة على الملاحظة ، فى تصوير أحقر الأوغاد ، واضفاء مسحة  
من الاشتراكية عليهم ، كانت بالطبع تنحط لمجرد التضاقفها بهم » (١) وهكذا  
نجد الرجل العامى الاشتراكى نموذجا قائما بذاته فى مسرح شو ، يلجأ  
اليه الكاتب بين الحين والحين لهجاء بعض نواحي الاشتراكية . وقد قصد  
شو بخلق هذا النموذج الى التعبير الدرامى عن اعتقاده الدائم بأنه لا خير  
يرجى من وراء دعوة الجماهير العريضة الى الاشتراكية ، لأن هؤلاء  
لن يفهموها ، وإنما سيجعلون من السهل على الديماغوجيين والانتهازيين

(١) Strauss, Bernard Shaw, op. cit. p. 53.

أن يحققوا أهدافهم بالتوجه الى الجباهير واثارتها ، متوسلين في ذلك بالاشتراكية .

وأول نموذج للرجل العامي الاشتراكي ، نلقاه في : « عودة الكابتن براسبونند للايمان » . انه الشخصية الهزلية المسماة : درينكووتر . انه مزاج حقير من المكر ، والانتهازية والجهل الصريح ، تعلوها جميعا قشرة سطحية جدا من الوعي الطبقي ، لا يتردد درينكووتر في استخدامها لتحقيق مصالحه الخاصة . وحينما يقول عنه زميله القرصان جونسون : « انه ليس من أسرة معروفة . هو نسل واحد من الباعة المتجولين ، أو ما أشبه » ، تندفع الدموع الى عيني درينكووتر ويقول :

« شعور طبقي ! هذه هي المأساة ؛ شعور طبقي ! » .

هذا التعبير الاشتراكي يستخدمه درينكووتر لارهاب زملائه القراصنة ، وحملهم على أن يقبلوا به زميلا ، ومساويا لهم في المكانة الاجتماعية . وهذا يشير الى مساوئ دعوة العامة الى الاشتراكية . ان قراصنة المجتمع وأشباههم يستغلونها لتسليم السلطان ، أو محاولة هذا التسليم .

وستوبى برايس في مسرحية : ( ميجور باربارا ) مثل من أمثلة العامل الانتهازى الذى يستغل معرفته السطحية بالاشتراكية في تحقيق مصالحه بطريقة لا حياء فيها . انه أذكى وأكثر تفاخرا بنفسه من درينكووتر ، ووعيه الطبقي أكثر تطورا من زميله ، غير انه في جوهره يمثل نفس النموذج . وهو يكشف الستار عن نفسه بكل صراحة في حوار مع « رمى » في بداية الفصل الثانى من المسرحية ، يقول فيه : « أولا .. أنا ذكى .. أجل : أكثر ذكاء ومقدرة بكثير من المركز الاجتماعى الذى حلا للرأسماليين أن يضعونى فيه ، وهم قوم لا يحبون من يكشف خبيثة أنفسهم . ثانيا : الانسان الذكى محتاج الى قدر مناسب من السعادة . لهذا تجدنى أشرب بأفراط

حينما تلوح لى الفرصة . ثالثا : أنا فقت الى جوار رفاقى العمال ، وذلك بأن أودى أقل قدر ممكن من العمل ، حتى أترك لزملائى فرصة . رابعا : أنا من المهارة بحيث أعرف ما يوافق القانون وما يخالفه . وفى ظل القانون أفعل ما يفعله الرأسماليون : أى أسرق كل ما تقع عليه يداى . اننى فى الظروف المواتية أكون صاحيا ، نشيطا ، وشريفا .. فما هى نتائج كل هذا ؟ حينما تسوء الأحوال الاقتصادية .. ويلجأ أصحاب الأعمال الى توفير نصف عمالهم ، تجدهم عادة يبدؤون بى » .

ان الهجاء الذى يتضمنه هذا الحديث هو هجاء مزدوج . فهو موجه الى العمال ممثلين فى سنوبى بريس ، وموجه كذلك الى أصحاب الأعمال . غير ان سنوبى يناله القدر الأكبر من هذا الهجاء . ثم ان حبه للخداع ، الذى يظهر جليا فى الحديث ، لا يلبث أن يتأكد ويزداد وضوحا حينما يعترف بأنه يستولى على الوجبات التى يقدمها جيش الخلاص ، بدون وجه حق ، وحين يسرق جنديها من زميله بيللى ووكر .

وثمة شخصية ثالثة فى قائمة الاشتراكيين وأشباه الاشتراكيين ممن غضب عليهم شو فوضعهم فى قائمة المشبوهين — تلك هى شخصية جانار ، الموظف الاشتراكي الجبان ، الذى نجده فى : « سوء زواج » . انه يتظاهر بالسخرية من أخلاقيات العصر ، ولكنه لا يلبث أن ينكشف فاذا به أكثر اتباعا لهذه الأخلاقيات من خصومه فانه يسعى الى الانتقام لشرف أمه المهيض ، ويعترض على مطاردة الفتاة هيبشيا للفتى بيرسيفال . وهو يتظاهر بأنه ثورى ، ومع ذلك يسمح لنفسه بأن ينهار أمام خصومه الرأسماليين . وبدلا من أن يقتل عدوه الأكبر تارلتون ، نجده يقبل حماية امرأة ، هى زوجة عدوه ، بعد أن يضطره بيرسيفال الى انكار حدوث ما رآه هو نفسه بعينه . وعلى الجملة ، اننا نجد فى جانار شخصية قميئة حقاً . وبالرغم من

أن شو يسمح له بأن يهاجم الرأسماليين بعض المهاجمة فانه هو نفسه من السوء ، بحيث أن خصومه يبدون لنا أفضل منه ، وبهذا لا ينجح جنانار في اكتساب عطفنا . انه ينتهى كما بدأ : شخصية هزلية سخيفة .

على أن شو لا يهاجم الاشتراكيين كأفراد وحسب ، بل يسخر منهم كجماعات منظمة أيضا . انه في « الانسان والسورمان » يعقد مقارنة بين الاشتراكية النقاية ، واللصوصية النقاية ، التى نجدتها في جبال سيرا نيفادا . والصورة التى يرسمها شو لاجتماع عصبة اللصوص هى سخريه رائعه من اجتماعات الاشتراكيين . ذلك أن الكاتب يجعل اجتماع اللصوص يجرى على غرار اجتماعات الاشتراكيين . ان هدف نقابة اللصوص ، مثلا ، هو تحقيق عدالة توزيع الثروة ، عن طريق سرقة الأغنياء ، ومنح المسروق للفقراء ، وهم ، طبعاً ، أعضاء العصبة . غير ان العصبة تخفى ، خلف هذه الواجهة التى توحى بالتضامن حول هدف واحد ، خلافات كثيرة وحزازات تتم عن الغيرة والصغار . واحد من أعضاء العصبة فوضوى ، يؤمن بالنظام ، وتصل به الحال حد ارتداء ملابس « المحترمين » من البورجوازيين . ويصف ميندوزا ، زعيم العصبة ، هذا الفوضوى بأنه يجهل مجرد معنى الفوضوية . ثم ان هذا الفوضوى يستخدم شعارا اشتراكيا للرد على « الاشتراكي الديموقراطى الجهم » الذى يعترض على استيلاء رئيس العصبة على نصيب من الطعام أكبر من نصيب العضو العادى . يقول الفوضوى : « لكل حسب حاجته ، ومن كل حسب قدرته » ، ثم لا يلبث أن يعود بعد هذا الى مبادئه الأصلية فيقول ان معنى الاشتراكية الديموقراطية هو أن يبيع المرء نفسه للمزيفين من أنصار البرلمان ، وللبورجوازيين ، وأن يكون شعاره : الحلول التوفيقية .

وهكذا يستغل شو شخصية الفوضوى للهجوم المزدوج على الفوضوية والاشتراكية الديموقراطية معا .

أما الاشتراكيون الديموقراطيون فان هجوم شو عليهم أشد من هذا قوة . ان زعيم العصبة يصف الرجال الثلاثة الذين يدعون أنهم اشتراكيون ديموقراطيون بأنهم « متخاصمون فيما بينهم ، وأن كلا منهم تقدم لنا بمفهوم للاشتراكية الديموقراطية متميز عن مفهومى زميليه ، ومختلف عنهما » . وعندما يحتج الثلاثة على هذا الهجوم ، يكشفون عن عيوب جوهرية في آرائهم : أحدهم يظهر نزعته المعادية للسامية بأن يتهم رئيس العصبة بأنه يهودى . وثان يكشف عن صغار تفكيره بالاحتجاج على كثرة ما يصيبه زعيم العصبة من طعام في الوجبة الواحدة . أما الثالث ، وهو العضو الفرنسى ، فان شو يظهره بمظهر المغفل المغرق في العاطفة .

وليس حال بقية أفراد العصبة بأحسن حالا من هؤلاء . انهم جميعا يهتفون موافقين ، حين يصفهم الرئيس مندوزا ، بأنهم لا فوضويون ولا اشتراكيون ، وانما سادة ومسيحيون » . هذا في الوقت الذى يدعى فيه أفراد العصبة بأنهم اشتراكيون . وفي مناقشة تجرى بين تانر وسائقه ستريكر ، وزعيم العصبة ، يصف هذا الأخير رجاله بأنهم ما بين حثالة وأوساخ طافية . أما الحثالة فبالغة القذارة . وأما الأوساخ طافية فتظن نفسها أرفع من الحثالة ، لأن الأخيرة ترقد في القاع ، والأوساخ تطفو . وكل عضو في العصبة يعتبر نفسه بين الأوساخ الطافية ، ويصف باقى الأعضاء بأنهم حثالة .

أما ميندوزا ، فان شو يقدم لنا عن طريقه : شخصية الانتهازى الذكى ، النشاط الذى يعتقد شو انه يشق طريقه بسهولة الى مراكز القيادة في الجماعات الاشتراكية الديموقراطية ، معتمدا على مواهبه ، وعلى الغباء المتأصل في عقول عامة الاشتراكيين الديموقراطيين . انه يقول لسامعيه : « لقد ازدرت كل المبادئ والشعارات ، حتى شعارات الاشتراكية نفسها .

ولو انه متى أصبح المرء اشتراكيا ، فانه يظل اشتراكيا طيلة عمره . « هذه العبارة توضح انتهازية مندوزا ، وافتقاره الى الايمان الحق وعدم أمانته الفكرية . وهذه الصفة الأخيرة تزداد تأكدا حين يقول مندوزا لكل من العضو الفوضوى والعضو الاشتراكى الديموقراطى انه يوافق كلا منهما . ويصل شو الى قمة هذا الهجاء الساخر للاشتراكية حينما يجعل مندوزا يقول لتار وستريكر :

« ان حركة تقصر نفسها على الفلاسفة وشرفاء الناس لا يمكن أن يصبح لها نفوذ سياسى حقيقى ، فان عدد هؤلاء أقل مما ينبغى . والى أن تصبح حركة ما قادرة على الانتشار بين اللصوص وقطاع الطرق فلا يمكن لها أن تطمع فى أغلبية سياسية » . هنا يلتفت شو حواليه فلا يجد فى المنظمات الاشتراكية الا اللصوص والانتهازيين والرجال الصغار الإغبياء . وهذا الأمر يثير فيه قدراته الكوميديّة ، ويحفز الهجاء الساخر فى شخصه الى العمل .

وفى مسرحية : « عربة التفاح » يوسع شو من نطاق هجماته حتى تشمل مجلس وزراء عمالى . ان الصورة التى يقدمها هنا هى فى جوهرها نفس الصورة التى نلقاها فى حالة عضابة سييرا نيفادا : فثم جماعة من الناس متنافرة غبية ، اجتمع أفرادها سويا لا لتحقيق مبادئ الاشتراكية السامية ، بل لضمان مكاسب شخصية ، وارضاء لغرور ذاتى . أما رئيس وزرائهم فيصوره شو بصورة الرجل الخنيس ، يخفى هدؤه الظاهرى قدرة كبيرة على التآمر ، ودهاء يدفعه الى التظاهر بالغفلة حتى ليحسبه المغفلون ساذجا . انه يعرف متى يهاجم ، وكيف يهاجم ، وكيف يلح فى طلب النصر ، ومتى يتعين عليه الاعتراف بالهزيمة . وفى هذا ، يعتبر سحبه للانذار النهائى الذى يوجهه للملك حركة بالغة الروعة من حركات التكتيك السياسى . ذلك

ان هذا السحب يقيه هو ومجلس وزرائه المنهار ، شر السقوط المحقق . غير ان هذا العمل ان دل على حكمة فهو فى الوقت نفسه اعتراف بالعجز . ذلك ان الملك ماجناس يرد على انذار رئيس وزرائه ، بتحدى المجلس كله ، وحزب العمال معه ، بأن ينازله فى معركة انتخابات عامة . ومعنى رفض رئيس الوزراء قبول التحدى ، انه يحس ضعفا فى مركز حزبه ، كما انه لا يحسن الظن بالنظام البرلمانى الذى هو مدين له بمنصبه . ولهذا كله ، فلا مفر لنا من أن نصل الى نتيجة نهائية وهى : انه اذا كانت الوزارة العمالية قد بقيت فى الحكم بعد تحدى الملك ، فليس مرد بقائها الى مكاسب ايجابية قد حققتها ، وتستطيع الاستناد اليها ، وانما لأن أعضاءها موهوبون فى فن المؤامرات وادارة دفعة المركب السياسى .

غير ان الضربة القاضية التى يكيلها شو للاشتراكية والحركة النقابية ، انما تأتى من خلال شخصية بونيرجيس . ان بونيرجيس هذا يمت بصلة الى درينكووتر ( عودة كابتن براسباوند للايمان ) ، والى سنوبى برايس ، ( ميجور باربارا ) . انه يماثلهما فى استغلالهما الاشتراكية لتحقيق منافع خاصة . وهو فى بعض نواحيه طبعة مشوهة من مندوزا ، فان كليهما يرأس منظمة اشتراكية دون أن يؤمن أقل ايمان بالاشتراكية . غير ان بونيرجيس تغوزه اللماحية ، والذكاء والتهذيب التى نلقاها جميعا فى زعيم سييرا نيفادا . وهو الى هذا ساذج الى درجة يصعب تصديقها . ان الملك ماجناس يتمكن دون كبير عناء ، من كسبه الى صفه ، موهما اياه بأنه هو نفسه الذى يؤثر فى الملك . وفوق هذا يظهر بونيرجيس سعادة ظاهرة بتمكنه من التعامل مع الأسرة المالكة ، ويبلغ فى هذه السعادة حد الاستماع الى نصح ابنة الملك له بأن يستبدل بملابسه العمالية أخرى فاخرة ، كما أنه ينتهز أول فرصة يلقي فيها زملائه الوزراء فينادى فيهم بوجوب احترام العرش

والحفاظة على كرامته . وفي خلال النقاش الذى يدور بين الوزراء وبين الملك يظهر بونيرجيس احتقاره الشديد للديموقراطية داخل الحركة العمالية والوزارة العمالية معا . أن ماجناس يوحى له بأن نقابته قد تطرده من رئاستها يوما ما ، فيجيب على هذا الايحاء قائلا فى وثوق ، أن هذا لا يمكن أن يحدث قط .. ويمضى فيضيف : « أنت لا تعرف العمال ، يا ماجناس .. ما من ملك فى الأرض أكثر اطمئنانا الى منصبه من رئيس النقابة . ان شيئا واحدا فقط يمكن أن يقتلعه من مكانه ، وهذا هو الشراب . بل ولا حتى هذا ، اذا حرص الرئيس على تجنب الافراط الشديد . اننى أتعنى بالديموقراطية للعمال والعمالات . وأقول لهم انهم يملكون الأصوات وأن الملك لهم والقوة والمجد . وأقول أيضا : أنتم الأعلون : فمارسوا سلطانكم . فيقولون : « هذا حق ، فقل لنا ماذا نفعل » . اذا ذاك أنصح لهم . أهتف بهم : « استخدموا أصواتكم بذكاء بالتصويت لى . » فيفعلون . هذه هى الديموقراطية ، ويا لها من وسيلة رائعة لوضع الناس الأكفاء فى الأماكن المناسبة » .

ونتيجة هذا كله أن الديموقراطية الزائفة تضع بونيرجيس ومن هم على شاكلته فى مناصب لا يمكن اجلاؤهم عنها .

وأما عن الديموقراطية بصفة عامة ، فإن لبونيرجيس فيها رأيا موجزا وصريحا . ان رئيس الوزراء يشكو من أن الملك قد وصف الفيتو الملكى بأنه الدفاع الوحيد المتبقى للناس ضد التشريعات الفاسدة ، فيعلق بونيرجيس على هذا بقوله : « وكذلك هو ، وأيم الحق . أى دفاع آخر قد بقى للناس ؟ الديموقراطية ؟ ياه ! اننا نعلم أى شىء هى هذه الديموقراطية . ان ما نحتاجه هو الرجل القوى » .

ويلاحظ ان بونيرجيس ، فى ايمانه بحكومة الأقوياء ، بدلا من حكومة

التمثيل النيابى ، يماثل الملك ماجناس ، وان كليهما يعبر فى حماس عن رأى شو . ان هذه النقطة هامة ، اذا ما أردنا أن نفهم شخصية بونيرجيس نفهم الصحيح . ان شو لا يرمى من ورائه الى تقديم مجرد صورة كاريكاتورية لأحد رؤساء النقابات ، كما يذهب الى هذا ستراوس (١) . بل ان شو يجعل منه كذلك مبشرا بانجيل الرجل القوى ، بطريقته الفجة الخاصة . كل ما فى الأمر أن شو قد سمح لاحتقاره للحركة العمالية بأن تفقده توازنه ، فكانت النتيجة ان الناحية الكاريكاتورية فى شخصية بونيرجيس قد تغلبت أو كادت على الناحية الجدية المتمثلة فى رغبة الشخصية فى التبشير . غير ان هذا لا يعنى ان التبشير غير موجود .

والى جوار هذا عبر شو عن احتقاره للحركات الجماهيرية ، وعن استخفافه بالطبقة العاملة البريطانية بطريقة أخرى . لقد رأيناه حتى الآن يهاجم الحركة العمالية من الداخل ، وذلك بفضح زعماء العمال ووزرائهم بطريقة أو بأخرى . أما فى مسرحيتى : « الانسان والسوبرمان » و « على الصخور » فإن شو ينتقد الحركة العمالية من الخارج ، وذلك بأن يصور اثنين من العمال خارجين عن تلك الحركة تصويرا فيه الكثير من العطف .

فى المسرحية الأولى نجد ستريكر ، العامل الكفاء المشتغل بالميكانيكا الذى يقود سيارة تانر ويصونها فى نفس الوقت . ان تانر يصف سائقه هذا بأنه اشتراكى عملى ، ويعلم انه يمثل الانسان الجديد الذى سوف يعبر الأرض جميعا يوما ما . يصور شو هذا الرجل فردا متمسكا بفرديته ، مقدرا لها كل التقدير وهو لا يشعر بأى ولاء للطبقة الحاكمة أو لعامة العمال ، فانه يحتقر الطرفين معا .

وبالرغم من أنه ينتمى الى احدى النقابات فانه لا يأبه كثيرا بالنشاط

(١) سبق ذكر المصدر ص ١٠٥



السياسى العمالى . بل انه يقف من الدعوة للاشتراكية موقف المتفرج .  
وحينما يهجم عليه الاشتراكى الديموقراطى الفرنسى ، فى حادثة سيريا  
نيفادا ، ويعاقبه فى نشوة بوصفه أخا ، يشعر ستريكر بالتقزز . فاذا ما علم  
ان هذا الفرنسى هو اشتراكى ديموقراطى ، علق على هذا فى سخرية  
واضحة . وحين يقول تائر ليندوزا ان له بعض الاتجاهات الاشتراكية  
يقول ستريكر فى جفاف ان أغلب الأغنياء اشتراكيون . فاذا ما علق ميندوزا  
على هذا بقوله ان الاشتراكية قد أصبحت جزءا من المناخ الفكرى للقرن  
وانها قد وصلت الى صفوف اللصوص ، رد عليه ستريكر بقول ساخر  
أشد السخرية بالاشتراكية اذ يقول : « ان الاشتراكية قد أخذت تتطلع الى  
الأمم ما دام رجالكم قد انضموا اليها » .

هذا العامل الأرسطوقراطى ، هذا الاشتراكى ولا اشتراكى ، هذا  
المهندس الكفاء الذى يعرف كل شئ عن الاقتصاد السياسى ، والذى  
يترفع عن الحركة العمالية ، هو المثل الأعلى فى نظر شو ، ليس فقط للعامل ،  
بل للانسان الجديد أيضا . وبالنظر الى الهجوم المدمر الذى يوجهه شو  
فى هذه المسرحية للتنظيمات الاشتراكية وللحركة النقابية ، نجد ان النظرة  
الراضية التى ينظر بها المؤلف لستريكر ، والطريقة الصريحة التى يعبر بها  
شو عن اعجابه وتأييده لفرديته ، تتخذان معنيين لا معنى واحدا . فهما  
تظهران أولا البديل الذى يراه شو من المنظمات الاشتراكية ، وهما تحملان  
ثانيا معنى الهجوم الضمنى على الحركة العمالية .

وفى مسرحية : « على الصخور » ، يتخذ شو من أولد هيبنى بوقا يوجه  
من خلاله هجوما على المنظمات الاشتراكية هو أقوى وأمر من الهجوم  
السابق . ويزيد من قوة الهجوم ان الكاتب يقرنه بهجوم مماثل على  
النظام البرلمانى . ان هيبنى هذا ، مثل شو نفسه ، خير له تاريخ طويل فى

المشاكل العمالية . غير ان نظرته للعامل البريطانى تدل على أنه يحتقر هذا  
العامل . فهو يقول لرئيس الوزراء سير آرثر : « أطلق قطة فى الأرض  
بلا عون ، فسرعان ما تجد قوت يومها . ثم اطلق عاملا انجليزيا فى نفس  
الظروف ، تجده يموت جوعا . فاذا ما بدا لك أن تشتريه بقروش قليلة  
تدفعها له معونة بطالة ، استطعت أن تكف أذاه ، وأن تمنعه أن يقول : اذا  
كان ولا بد أن أموت فليمت أعدائى قبلى ، لتقر عينى » .

ان قصر النظر السياسى هذا ، وتلك الانتهازية وفقدان الروح الثورية ،  
هى — فى رأى هيبنى — ظواهر أبدتها الطبقة العاملة البريطانية فى عديد  
من المناسبات ، وفى المشكلتين السياسيتين : الداخلية والخارجية على حد  
سواء . ان هؤلاء العمال يدعون الى الانتخاب ، فيستخبون نوابا معادين  
لهم فى المبدأ ، فلا يلبث هؤلاء أن يرسلوا العمال وأولادهم الى حروب  
استعمارية فى خارج البلاد . أما فى الداخل فان هؤلاء النواب يظلمون العمال  
ويخدعونهم . ومع هذا يكرر العمال نفس الخطأ فى مناسبات تالية . انهم  
كقطيع الأغنام ، لا يلاحظون شيئا ، ولا يذكرون شيئا ، بل يخدعهم عن  
الحق أى هراء يقال فى الاجتماع السياسى أو فى الصحيفة اليومية .

أما عن وزراء العمال ، فان هيبنى يتساءل : ماذا كانت جدواهم  
للعمال ؟ ان مجلس الوزراء ملئ بأناس بدأوا حياتهم باشتراكية مستقلة ،  
ثم انتهوا الى التردد على باكينجهام بين الحين والحين ، كنبلاء البلاد .  
ولهذا فهو يرى ان مثال الزيف ، ليس يكمن فى عدوه من المحافظين  
أو الرأسماليين ، بل فى الزعيم العمالى نفسه .

ويحدث أن يعلن رئيس الوزراء عن برنامج شبه شيوعى لانتقاد البلاد ،  
فيؤيده هيبنى ، ويتضافر كل من المحافظين والعمال على معارضته . وهنا  
يصور لنا شو موقفا فكاهيا طيبا يصف فيه الطريقة التى تتم بها هذه

المفاجأة الغريبة . يقول هينري لرئيس الوزراء . انك استمعت الى أصوات النبلاء ورجال الأعمال ، ورجال القوات المسلحة . والآن تستمع الى صوت البيروليتياريا . اذ ذلك يقاطعه العمدة ، ممثل العمال ، قائلا في غلظة : من هم البيروليتياريا الذين تشير اليهم ؟ أتظننا شيوعيين ؟ ونقول احدى العاملات : ان ما سوف تسمعه يا سير آرثر هو صوت العمال .

وكم يحرص شو على أن يجعل هذا الصوت سخيلا ، صغيرا . ان الحركة العمالية ترفض برنامج رئيس الوزراء لأنه ينص على مبدأ العمل الاجباري للجميع ، عاملين كانوا أم خاملين ، كما أنه ينص على تحريم الاضراب . ترفض هذه الحركة أن تنقيد بهذه القيود ، وتهتف ممثلة في أحد أفرادها واسمه بلي : « ان العمال يفضلون أن يموتوا قبل أن يتحملوا هذه القيود . اننا نريد الحرية » . ويجيء تعليق شو على هذا الموقف الصغير الذي يقفه العمال على لسان باركينج ، الاشتراكي الأرسنقراطي : « نعم = حرية العمل أربع عشرة ساعة في اليوم وتربية ثلاثة أولاد من دخل قدرة أربعة عشر شلنا في الأسبوع .. فلتذهب حريتكم القدرة هذه الى الجحيم » .

وهكذا يصور شو الحركة العمالية البريطانية ، ويوضح انها لا تكتفى برعاية الصغار والتوافه من الرجال والنساء ، بل وتطرد من صفوفها كل من له فكرة نافعة أو أمل في المستقبل كبير .

\*\*\*

الى جانب ما تقدم من أغراض ، نجد شو يستخدم الاشتراكية وسيلة لاستحداث المواقف الفكاهية ، وذلك بمقابلتها بعقيدة أخرى هي في رأيه متخلفة . تلك هي عقيدة حزب الأحرار ؟ وفي هذا السبيل يجمع شو بين فردين ، أحدهما من حزب الأحرار ، والثاني اشتراكي ، ثم يقدم لنا ممثل حزب الأحرار على أنه واحد من أهل الكهف ، نام وهو يعتقد انه أكثر المفكرين

تقدما ، ثم صحا ، فاذا بالمفاجأة تنتظره . وهنا تبدأ الكوميديا ، فان خصمه لا يلبث أن يتصدى له ، فيهر ووثوقه بنفسه هزا عنيفا ، ويبصره بالحقيقة المرة : حقيقة وجود عقيدة أخرى تبدو عقيدته بازائها شيئا قديما ، متخلفا . هذه العقيدة هي ، بالطبع ، الاشتراكية .

وأول مقابلة فكاهية من هذا النوع نجدها في مسرحية : « من يدري ؟ » حين تقابل مسيز كلاندون صديقها الثوري القديم ماكوماس ، بعد غيبة طويلة . وكان الاثنان في شبابهما ينتميان الى طائفة الراديكاليين الفيلسفين ، ثم مضت الأيام ، وتغيرت الأحوال ، ولكن مسيز كلاندون ظلت تعتقد ان آراء الراديكاليين الفيلسفين لا تزال موضع اضطهاد من الدوائر الرجعية الخبيثة . وحينما يقدم ماكوماس نفسه لصديقه القديمة ، فتجده بدون لحية ، وبغير قبعته العريضة الحافة ، تقوم في نفسها الشكوك في اخلاصه لمبادئه ، وتقول له انه قد أصبح ، فيما يبدو ، عضوا محترما في المجتمع . هنا يبدأ الموقف الكوميدي . يقول ماكوماس لصديقه :

وأنت ، ألم تصبحي محترمة ؟

مسيز كلاندون : أبدا ؟

ماكوماس : ألا تزالين متمسكة بمبادئك ؟

مسيز كلاندون : كأثبت ما كنت .

ماكوماس : يا لله ! ولا زلت مستعدة لالقاء الخطب على الجماهير ، رغم

انوثتك ؟

( تحنى رأسها موافقة ) . وأن تطالبي باصرار بحق المرأة

في ملكية منفصلة عن زوجها ؟ ( تحنى رأسها مرة أخرى ) .

وأن تدافعي عن آراء داروين في أصل الأنواع وعن مقالة

جون ستيوارت ميل في الحرية ؟ ( موافقة ) . وأن تقرئي

هكسلي وتايندال وجورج اليوت ( ثلاث موافقات ) . وأن

تطالبى بالتعليم الجامعى للمرأة ، وبفتح أبواب المهن الحرة لها ، وبحق الانتخاب ؟

مسيز كلاندون : ( فى اصرار ) أجل . اننى لم أراجع فيد أنملة ، ولقد دربت جلوريا على أن تتسلم منى الرسالة حينما يحين أوان اعترالى .. أعتقد أن الناس سيهيون فى وجهها صارخين ، كما فعلوا معى ، ولكنها على استعداد .

ماكوماس : يصرخون فى وجهها ؟ أيها السيدة العزيزة ، ليس فى هذه الآراء جميعا ما يمنعها أن تتزوج من كبير الأساقفة . ولقد لمتنى منذ قليل لأننى أصبحت عضوا محترما فى المجتمع . ولكنك مخطئة . فأنى لازلت متمسكا بمبادئى كما كنت فى الماضى . فأنى لا أتردد على الكنيسة ، ولا أدعى اننى أفعل . اننى أعلن حقيقتى على الملأ ، وأقول اننى راديكالى فلسفى ، يؤمن بالحرية وحقوق الفرد ، كما علمنى أستاذى هربرت سبنسر . فهل يصرخ الناس فى وجهى ؟ لا . ان الناس يعطفون على بوصفى محافظا عجوزا . اننى قد حرمت نفسى كل شئ ، لأننى رفضت أن أركع أمام الاشتراكية .

مسيز كلاندون : ( وقد صدمت ) الاشتراكية !

ماكوماس : أجل : الاشتراكية . هذا هو المبدأ الذى سوف ستندفع مس جلوريا الى اغتنامه قبل أن ينقضى الشهر ، اذا سمحت لها بحرية التصرف هنا .

مسيز كلاندون : ( فى تأكيد ) ولكنى أستطيع أن أثبت لها أن الاشتراكية مبدأ زائف .

ماكوماس : ( محاولا التأثير فيها ) . لقد حاولت أنا هذا الأبات ، ففقدت الشباب من تلامذتى . كونى حريصة ، ودعيها تفعل ما تشاء . ( فى شئ من المرارة ) . اننا عتيقو التفكير ، والعالم يرى أنه قد خلفنا وراءه . ان بانجلترا مكانا واحدا فقط لا تزال آراؤك فيه تعتبر متقدمة .

مسيز كلاندون : ( باحتقار ، وبلا اقتناع ) الكنيسة يا ترى ؟

ماكوماس : لا . بل المسرح .

ان الفكاهة هنا مزدوجة ، اذ أن المؤلف يظهر لنا شخصيتين متخلفتين ، لا شخصية واحدة . أما الأولى فهى تمر بعملية تحطيم للأوهام ، ونحن اذ نرقب استجاباتها لعملية الايقاظ هذه ، نشعر بقدر كبير من اللذة ، يزيد فيه ، التكنيك الذى تتبعه الشخصية الثانية ، فى أثناء العملية ، وما تلقىه هذه الشخصية من تعليقات . ان ماكوماس يستدرج زميلة صباه الى أن تعلن اخلاصها الذى لا حد له لما تظنه آراءها الثورية ، وتأكيدها القاطع بالجهاد المتواصل فى سبيل هذه المبادئ ، ثم ، فجأة وفى لذة خبيثة ، يفجر قنبلته . اذ ذاك ينضم ماكوماس الى الثائرة المزعومة ، ويأخذ يبرز لها المصير المضحك الذى انتهى اليه هذا اللون من الثورة . ان ثورة ماكوماس ومسيز كلاندون لا تقابل بالاضطهاد ، ولا بالرد عليها ، بل ولا حتى بالاهمال بل بالتقبل الصريح ، بوصف انها أمر لا ضرر من ورائه ، لا يؤذى أحدا ، ولا يغير وضعاً !

وفى مسرحية « الانسان والسوبرمان » ، يقدم لنا شو المقابلة بين التقدمى المتخلف وخصمه فى صورة أخرى . هذه المرة يلتقى الراديكالى رامسيندن بالاشتراكى تانر . ويزيد من الفكاهة فى الموقف هنا ، أن رامسيندن يأخذ نفسه وآراءه مأخذ الجد الشديد ، ويرفض أن يتزحزح ، ولو قيد

شعرة ، عن هذا الموقف . وهو لا يخطر له لحظة واحدة أن آراءه قد تكون أقل تقدما مما يظنه .

وحين تبدأ المسرحية ، يصور لنا شو رامسيدين هذا على أنه رجل أعمال ناجح ، فهو المقدم بين الرجال الفائقى الاحترام ، وهو الرئيس اذا ضمته مجالس المديرين ، ونائب العمدة اذا كان فى المجلس البلدى ، والعمدة بين نائبى العمدة . ورغم آرائه المتقدمة فهو لا يستخدم سكرتيرا ، ولا يستعمل آلة كتابة . أما مكتبة فمغطاة جدرانها بصور أبطاله السياسيين والمفكرين ، وتماثيلهم - رجال من أمثال جون برايت ، وهربرت سبنسر ، وريتشارد كوبدين ، وهكسلى ، وجورج ايليوت . وعلى الجملة ، فان الانطباع الذى يعطيه هذا الرجل لمشاهديه هو احترام الذات المفرط ، الذى يتطلب احترام الآخرين ، ويتمتع به فعلا .

الى هذا الرجل السخيف يأتى تانر ، الاشتراكى الخفيف الظل ، السهل الطباع ، فيقتحم عليه قلعته ، ويهاجم أقدس مقدساته بطريقة سهلة ، تثير من فرط سهولتها الجنون :

تانر : الخطأ خطئى : هذا هو وجه السخرية فى المسألة . لقد قال لى ذات يوم انه سيجعلك أنت الوصى على آن ، فدفعتنى غفلتى الى أن أنبهه الى خطر وضع شابة مثلها تحت سيطرة رجل عجوز مثلك ، ذى آراء متخلفة .

رامسيدين : ( مشدوها ) آرائى متخلفة !!!

تانر : كلية .

بهذا الهجوم السريع الخاطف ، يدخل تانر قلعة حزب الأحرار . فلا يحتاج بعد هذا الا الى اشتباك سطحي ، ليضمن لنفسه النصر . ان رامسيدين يتخذ فيما يلى موقف المدافع :

رامسيدين : أنت تتظاهر بأنك متقدم . فاسمح لى أن أقول لك اننى كنت متقدما قبل أن تولد أنت .

تانر : أعلم انه قد مضى على تقدمك السنون .

رامسيدين : لا زلت متقدما كما كنت . انى أتحدثك أن تثبت اننى قد أنزلت الراية ولو مرة واحدة . بل اننى الآن أكثر تقدما مما كنت . اننى أزداد تقدما على الأيام .

تانر : تقدما فى السن يا پولونيوس

وهكذا ، يهزم البطل الراديكالى ، دون ما اراقة كثير من الدماء .

وفى مسرحية : « جزيرة جون بول الأخرى » ، يدخل شو بعض التغييرات على النهج الذى تجرى طبقة المقابلة بين نصير مبدأ الأحرار وبين الاشتراكى . ان هذا الأخير يمثل فى المسرحية العجوز كيجان ، بينما يمثل المبدأ الراديكالى المهندس بروودينيت . والمقابلة التى تتم بينهما لا ينتج عنها ، كما حدث فى غيرها من مقابلات مشابهة ، تززع لمركز الراديكالى . أو قل أن هذا التززع لا يتم على المستوى الظاهرى للمسرحية . صحيح أن المؤلف يظهر بروودينيت بمظهر الرجل السخيف الهزلى ، ولكن هذا هو حاله طوال المسرحية ، وليس فى أثناء المقابلة وحسب . ورغم أن لقاءه بكيجان يشكل تحديا خطيرا لما يدعيه لنفسه من تقدم فكرى ، فان استجابته لهذا التحدى تختلف عن استجابات الراديكاليين الذين تقدم ذكرهم .

فبدلا من أن يصدى بروودينيت ، أو يشعر بأوهامه تنزاح عنه ، نجده يوافق على آراء خصمه ، ثم يسمى هذه الآراء « أحلام الصبا » ، ويدعى انها لا يمكن أن تحقق ، بعد ما انقضى حماس الشباب . هذا هو رده على خطاب كيجان الطويل ، المشبوب العاطفة ، الذى نجده فى الفصل الرابع : بروودينيت : ( فى جد ) . أنت على حق يا مستر كيجان . على حق تماما .

انه رجل عظيم كما تعلم . اننى أعطف على وجهة نظرك . صدقنى . اننى فى صفك . لا تسخر منى يا لارى . طالما قرأت أشعار شيللى ، فى السنين الماضية . فلنكن أوفياء لأحلام الصبا . ( ينفخ بعضا من دخان السيجار فى الهواء عبر التلال ) .

أما وقد وافق بروودينيت العجوز كييجان على آرائه ، وفصل فى المسألة بهذا الشكل العجيب ، فانه يشعر اذ ذاك أنه قد أصبح فى مقدوره أن يمضى قدما فى استغلال ناحية روسكالين . ان الكوميديا هنا أعمق ، وأقل فكاهة مما نجده فيما تقدم ذكره من مشاهد . وهى تنبع من مشهد رجل قد انعكس فى الجرى وراء مصالحه الشخصية الى حد أصبح معه لا يحس بسهام الهجاء الموجهة له ، ولا يشعر بالتناقض الفظيع الذى يقوم بين ادعاءاته وأفعاله . انه بدلا من أن يحطم قلبه بتبين حقيقة وضعه ، وعوضا عن أن يأسى لأن التيار الثورى قد خلفه وراءه ، يجلس مستريحا فى جنة من صنع يديه .

ويقرر ألا يسمح لحقائق العالم الخارجى بأن تبدد أوهامه اللذيذة الداخلية . هنا يرى شو أن الفرد الليبرالى قد تمكن ، دفاعا عن نفسه ، من أن يخلق لنفسه شخصية مزدوجة ، محصنة ضد كل ما لا يروقها من حقائق العالم . وهذا هو ما يعنيه لارى حينما يقول لبروودينيت أن رأس هذا الأخير مكونة من أقسام منعزلة عن بعضها البعض ، ترقد فيها الأفكار فى حالة تجاوز ، ولكنها لا تمتزج ، أو تتفاعل ، أو تتعارك . ان المناق غير الواعى بنفاقه ، ممثلا فى رامسيدين قد أصبح فى هذه المسرحية المناق الواعى بنفسه ، بروودينيت .

\*\*\*

لكى يعبر شو عما تقدم من آراء وأفكار ، أقام صرح المسرح الباهر الذى ناقشنا فيما مضى خصائصه التكنيكية . لقد أرضت دراما شو الفنان

فى نفسه ، ولكنها أيضا كانت مفصلة على حد السيفى . الاشتراكى فى نفس الكاتب . ان هذه الدراما قد جمعت الدعاية والفن فى كل متكامل ، منح الخصوم والأنصار على السواء مرتعا خصبا للهجوم والدفاع والهجوم المضاد ، كما منح شو نفسه قضية مشهورة ارتبطت به ، ألا وهى قضية الدراما الحديثة فى مواجهة القديمة .

ومن أجل هذه الآراء أيضا ، خلق شو أعظم شخصياته خارج المسرحيات — خلق الشخصية ذات القناع الضاحك ، التى تجمع بين المعلق اللاذع والمهرج الماكر والتى تضحك من الجميع — حتى من نفسها . شخصية جورج برنارد شو . وفى هذا يقول شو نفسه : « لكى أضمن أن يستمع الى الناس ، كان حتما على أن أحرص على أن يعتبرونى مجنونا تجب رعايته ، مجنونا له ما للمضحك من رخصة . وكانت طريقتى فى هذا أن أجهد كل الجهد فى تبين ما يجب أن يقال ثم أقوله بعد هذا بأقصى ما أستطيع من خفة » .

غير أن المهرج فى شخصية شو لم يقصر نشاطه على الحياة العامة وحسب . انه دخل المسرح جنبا الى جنب مع الواعظ والفنان . ومن ثم نجد فى المسرحية الواحدة من مسرحيات شو الفارس ، والميلودراما ، والعالم الجليبرى المقلوب رأسا على عقب . كل تلك العناصر قصد بها شو أن تكون كالكساء الحلو الذى يكسو به الكيماويون العقار المر ، كى يسهلوا للناس ابتلاعه .

وفى خضم المعركة من أجل آرائه استطاع شو أن يصنع لنفسه أداة أدبية أجمع الخصوم والأنصار على السواء على علو كفاءتها ، ونعنى بها : أسلوبه . لقد خلق لنفسه هذا الأسلوب خلال مئات المناظرات والمحاضرات ، والخطب العامة ، وخطب الشوارع التى أسهم فيها على سبيل نشر آرائه

بين الناس . وقبل أن يكتشف شو هذه الآراء كان يكتب بأسلوب لاشخصية له ولا لون ، على نحو ما كان مألوفاً في أواسط العهد الفيكتوري<sup>(١)</sup> . لم يكن صوت الخطيب قد عرف بعد طريقه الى هذا الأسلوب ، كما يلاحظ شو نفسه في مقدمة روايته الأولى . فلما شغل الكاتب بالدفاع عن آرائه تعلم كيف يكتب وكيف يخلق الحوار الجيد . كذلك استطاع شو أن يتقن فن المطابقة بين كلماته وبين شفاه الأحياء ، بحيث أصبحت الكلمات تخرج حية منتفضة من الفم ، بها كل الطبيعة والنضج اللذين تجدهما في الكلمات الدارجة ، وبها كذلك طزاجة الألوان التي تميز الكلام الحقيقي<sup>(٢)</sup> . ولقد شجعت بساطة أسلوب شو الجدية وسهولته الكاتب على أن يصور في مسرحياته التجارب التي مرت به فوق منابر الخطابة ، وكان أبرز هذه التجارب : الفصاحة والرغبة في مسح الأرض بالخصم أو الخصوم . وتنعكس هذه التجارب في المسرحيات في الخطب المفرطة في الطول التي تلقاها الشخصيات ، وفي اتجاه شو الى أن يدع الشخصية أو الشخصيات الرئيسية تهزم الشخصيات الأخرى ، بأن تقلب الموقف الذي يدور فيه القتال بينها رأساً على عقب ، عن طريق الجدال والمناظرة . ولكي يزيد من فرص نجاح هؤلاء المحدثين اللبقيين من شخصياته ، منحهم شو سلسلة من المعاني اللطيفة الموجزة ، تحملها جمل رشيقة مضبوطة . والنتيجة أن العبارة القاطعة الجاسمة ما لبثت أن أصبحت ضرورية لأسلوب شو<sup>(٣)</sup> .

وعن هذه الظاهرة أيضاً ، نجمت ظاهرة أخرى تدل على قصور في

مسرح شو . ألا وهي تفوق الشخصية المؤكدة لذاتها في هذا المسرح . في العدد ، على غيرها من الشخصيات التي تمثل حيرة الانسانية ، وعدم وثوقها ، وتلمسها الطريق ، وتطلعها الى الأمل في غير تأكيد ولا اعتداد . ان شو لم يكن يعطف على هذه الشخصيات الأخيرة ، فلم يعطها فرصاً للتعبير عن نفسها<sup>(١)</sup> .

غير أن هذا الرأي الذي يذهب اليه سكوت — جيمز رغم صحته ، ينبغي أن يعدل باحتراسين على الأقل : أما الأول فهو ان شو قد كان يسخر أيضاً من شخصياته المؤكدة لذاتها ، القاطعة بآرائها ، كما لمسنا في الفصول السابقة . وأما الاحتراس الثاني فهو أن الكاتب قد عطف في مناسبات بذاتها على الشخصيات المتواضعة غير المعتدة بنفسها ، بدليل وجود شخصية وليم ، الساقى الطيب القلب ، الذي يدخل على مسرحية : « من يدري ؟ » ألوانا واضحة من الحكمة والدفء ، والحنان . وليس هذا الساقى الطيب القلب المثل الوحيد في مسرح شو للشخصية التي تتلمس طريقها في الحياة بدلا من أن تدعى أنها تعرف كل منحني من منحنيات هذا الطريق .

(١) بنتلي ، سبق ذكره ، ص ٢٣٣ .

(٢) Dixon Scott, "The Innocence of Bernard Shaw", in Men of Letters, p. 41.

(٣) نفس المصدر ، ص ٤٢ .

(١) نفس المصدر ، ص ٤٢ .



## خاتمة

لخص رونالد بيكوك فصلاً طريفاً كتبه عن منجزات شو في ميدان المسرح فقال: « لأول وهلة نقول لانفسنا: هذه ليست الكوميديا كما ينبغي ان تكون. فاذا ما أعدنا التفكير قلنا ان لهذه الكوميديا ما يبررها بوصفها النهج الفني الذي يلائم أفكار شو. واذا ما أمعنا النظر للمرة الثالثة وتأملنا هذا العمل، الذي يبدو لنا خارجاً على كل قانون الا قانونه الخاص، اكتشفنا ان له صلات باللون الذي يمثله وأنه ينتمي الى أعمال السابقين في هذا الفن، والى ما تركوه من مصادر. ان كوميديا شو تمثل استمراراً للتقاليد وليس خرقاً لها » (١).

في هذه العبارات يكمن مفتاح التوفيق بين نظرتين لمسرح شو تبدوان متعارضتين تماماً، نظر بهما الى هذا المسرح ليس النقاد فقط، بل وشو نفسه، أيضاً. يقول شو: « ان مسرحياتي منفردة بذاتها » ويرد خصوم فنه من النقاد قائلين: « ان مسرحيات مستر شو ليست مسرحيات على الاطلاق ». (٢) ويقول شو: « من الناحية التقنية لا أجدني قادراً على العمل بغير الطريقة التي جرى عليها من سبقني من كتاب المسرح. » ويرد فريق آخر من النقاد مؤكداً: « لم يفعل مستر شو شيئاً بذاته على سبيل التوسيع من آفاق الدراما الانجليزية » ؟ (٣).

(١) سبق ذكر المصدر ص ٧٧.

(٢) هذا هو خلاصة نقد ب. ب. ووكلي لمسرحيات شو.

(٣)

وحقيقة الأمر، أن شو، في سعيه الى تغيير أو تعديل تكنيك الكتابة المسرحية، لم يذهب الا الى الجذ الذي يخدم أغراضه، ولم يتعد قط هذا الحد. أنه، كما يقول أحد نقاده قد غزا قلعة الميلودراما الرومانسية، وكذاب كل الغزاة، قنع باستخدام كل ما وقعت عليه يده في هذه القلعة لمصلحته الخاصة، طالما أنه لا يتعارض بصفة مباشرة مع أهدافه. ومن هنا نجد في مسرحه الميلودراما والفارس، والرومانسية، والكوميديا الزاعقة ذات الضوضاء، كلها متمثلة في جسم مسرح شو، ومسخرة لخدمة افكاره وأهدافه.

ولا ريب أن أهم مساهمة لشو في حقل المسرح قد كانت نظريته وفلسفته، معبراً عنها عن طريق شخصيات، ومواقف، وحوار، ومفارقات، ومناظرات ومواعظ. أنه هو نفسه يذهب الى هذا الرأي فيقول في مقدمة مجلد: « ثلاث مسرحيات للمتطهرين »: « استطيع أن أوكد بأن قدراتي على الابداع، وفكاهتي، وبراعتي المسرحية... لم تفدني بشيء حتى استطعت أن أنظر الى الحقائق المألوفة على ضوء جديد ». ان هذا الضوء الجديد هو الذي أعطى مسرح شو الشكل الذي نعرفه، كما أنه قد منحه مادته وموضوعه. وقد تألف الموضوع والشكل، فخلق لنا مسرح الضحك الهادف. كما أن هذا التألف قد منح المسرح الانجليزى شيئين ثمينين طال افتقاده لهما أكثر من قرنين.

نقد أعاد شو المسرح البريطانى الى حضن الأدب، وأعادته كذلك الى مكانه الشرعى في الحياة القومية الانجليزية.

ومما لا شك فيه أن لمسرح شو عيوبه الواضحة، التي ناقشناها بالتفصيل في الفصول السابقة. أما هنا فيكفى أن نقول شيئاً عن أكثر هذه العيوب طرافة، ألا وهو ميل المسرحيات الى تعدى حدود الشكل الدرامى.

وقد رأينا كيف أن شو قد اعتبر هذا الخروج على الشكل الدرامى بداية لفن جديد سيكون فنا دراميا فى جزء واحد فقط من أجزاءه ، وكيف انه اتخذته تكة لكتابة الملحقات الكثيرة المتنوعة التى ألحقها بمسرحياته . أما النقاد فقد قبل منهم اثنان على الأقل العلاقة الدرامية العضوية التى أراد شو أن ينشئها بين المسرحيات وملحقاتها فهذا ر . ا . سكوت — جيمز يقول ان الملحقات قد عاوت فى خلق جمهور مثالى لشو ، قرأ مقدمات المسرحيات ، وارشاداتها المسرحية المطولة ، ومؤخراتها . ثم ذهب الى المسرح مزودا بكل ما يعينه على تذوق هذا الفن الجديد ، الذى ما زال فى طور جنينى .

ويذهب رونالد بيكوك الى أبعد من هذا فيقول انه مما لاشك فيه أن الطريقة المثلى للحكم على أعمال شو حكما نهائيا تكون باعتبار المسرحية والمقدمة كلا واحدا<sup>(١)</sup> . ويعبر خبراء فنيون من أمثال فال جيلجود وجابريل بسكال فى كلمات تكاد تكون واحدة عن اعتقادهما الراسخ بأن شو لو كان ولد بعد ميلاده الحقيقي بخمس وعشرين أو ثلاثين سنة ، لأصبح أعظم كتاب الراديو والسينما<sup>(٢)</sup> . وكلاهما يقدم نفس الأسباب لاعتقاده الراسخ هذا . يقول جيلجود أن شو قد أثبت أنه الوحيد بين الكتاب المسرحيين المحدثين الذى لم يسمح للتقاليد المسرحية البحتة أو الوحدات الدرامية المعروفة ، بأن تعطل سيره . ويقول جبريل باسكال : « طوال عملى فى السينما لم أجد كاتباً مسرحياً كبيراً له ما لشو من شعور غريزى بالزوايا ، ومن احساس بايقاعية تتابع المناظر » . أما شو نفسه فان آراءه واستجاباته المتفاوتة فى هذا الموضوع هى من الطرافة بمكان . فهو حين ادعى فى مقدمة:

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٧٣ .

(٢) G.B.S. 90 ص ١٧١ ، ١٩١ على التوالي .

« مسرحيات لطيفة » . أنه قد بدأ فى خلق فن جديد ، استمسك ، فى الوقت نفسه ، بالوسائل الأساسية فى الفن الدرامى كما نعرفه نحن . لقد سجل شو مقدم الفن الجديد ولكنه قنع بأن يحذو حذو من سبقه من الكتاب ، فسار على جادة الفن الدرامى . كان هذا موقفه عام ١٨٩١ . وفى عام ١٩٤٦ ، وبعد ان حولت بعض من مسرحياته الى أفلام ناجحة ، نراه يقول : انه لو وقف من جديد على عتبة التأليف ، لكتب للسينما ، ولم يخطر له أن يعود الى قيود الكتابة المسرحية<sup>(١)</sup> . لقد يبدو ، اذن ، ان محاولات شو المستمرة للخروج على حدود الفن الدرامى ناجمة عن ضيقه بحدود هذا الفن ، قدر ما هى نتيجة لفشله فى السيطرة على هذا الفن ، بحيث يستطيع العمل فى سهولة ورشاقة داخل حدوده .

\*\*\*

غير انه مهما قلنا فى عيوب مسرح شو ، ومهما بحثنا فى نواقصه وتجزئاته ، فان حقيقة واحدة على الأقل تظل ثابتة للبحث . تلك أن المسرح البريطانى هو اليوم أكثر ثراء بكثير مما كان ، بفضل مسرحيات الكاتب الايرلندى الكبير . لقد كان شو فى المسرح عاملاً تحريراً كبيراً ، سواء من الناحية الفكرية أو التكنيكية . وبفضله استطاع من جاء بعده من كتاب أن يفكروا ويناقشوا فى مسرحياتهم ما شاءت نفوسهم ، دون خوف من عقاب النقاد أو المصالح التجارية . وهو أمر كان يقرب من المستحيل قبل مطلع شو . أما من الناحية التكنيكية فقد ساهم شو فى خلق ذلك الجو المتحرر المنبسط الذى جعل فى الامكان قيام عهد من التجارب المسرحية الكبيرة ما لبث أن بدأ فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . وصحيح أن هذه التجارب قد اتخذت لنفسها ، فى الأغلب الأعم ، خطأ مضاداً لمسرح

(١) Marjorie Deans Meeting at the Sphinx, p. 29

## قائمة المراجع

Note : Unless otherwise stated, references to the works of Shaw are to the standard edition published by Constable.

### I. Works By Shaw :

A.—Dramatic : The Plays.

B.—Fiction :

1. The Novels.
2. The Adventures of the Black Girl in her Search for God, and Some Lesser Tales, Penguin, 1952.

C.—Autobiographical :

1. Sixteen Self Sketches.
2. Shaw Gives Himself Away — An Autobiographical Miscellany, The Gregynog Press, 1939.
3. "Barry Sullivan, Shakespeare and Shaw" in "The Atlantic Monthly", Boston, Mass., 1947.

D.—Correspondence :

1. Florence Farr, Bernard Shaw, W.B. Yeats, Letters, edited by Clifford Bax Home and Van Thal, 1946.
2. Ellen Terry and Bernard Shaw, a Correspondence, edited by Christopher St. John, Max Reinhardt, 1952.
3. Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell : Their Correspondence, edited by Alan Dent, Gollancz, 1952.

E.—Critical :

1. Our Theatres in the Nineties, 3 vols.
2. Major Critical Essays.
3. Preface to Three Plays by Brieux, Fifield, 1914.
4. Preface to The Theatrical World of 1894, by William Archer, Walter Scott, 1895.

شو . غير أن شو نفسه لم يكن أقل من غيره وعيا بنواقص مسرحه ، وقد قال ، منذ البداية ، انه يجمع في مسرحياته بين الواقعي والخيالي والمعن في الغرابة . وهذا المزاج الفني ، الى جوار النظرة المتحررة للتكنيك ، كان من التراث الذي أورثه شو لمن جاءوا بعده ، من كتاب . ولقد تناول هؤلاء تراث شو هذا في حرص كبير ، وكثير من الامتنان .

غير أن مسرحيات شو سيقدر لها البقاء بفضل قيمتها الذاتية ، قبل أى شئ آخر . ان أحسن هذه المسرحيات يحوى نفس المادة التى قدت منها دائما أروع الكوميديات : الضحك ، والفكاهة الذكية والمفارقة والمشاركة الوجدانية ، والمواقف المقلوبة ، ثم ، وقبل كل شئ آخر ، المواقف الانسانية التى يشترك فيها اناس مثلنا ، أما نعرفهم فعلا ، أو من المحتمل أن نعرفهم فيما بعد ، بقصد محاولة إيجاد حلول لما يواجههم من مشاكل .

أما حين يعالج شو مشاكل عالمية فى نفس الوقت التى هى فيه خصوصية ، مثلما حدث فى « القديسة جون » ، أما حين يرينا الأفراد واقعين فى قبضة قوى أكبر منهم وأعتى ، فان نعمة واضحة من نعمات المأسى الكبرى تتسلل الى مسرحه . هنالك مستوى الكاتب والمتفرجون فى تأثرهم بالقصة التى تتوالى أحداثها على المسرح ، ويتحقق الهدف العظيم الذى طالما رمى اليه شو ، وهو الجمع بين الكوميديا والتراجيديا فى كل فنى لا يتجزأ . ان مسرحية « القديسة جون » ستخلد اسم برنارد شو بصفة كاتب تراجيكميديا كبيرا ، فى مسارح المستقبل .

أما بوصفه كاتباً كوميدياً فان مسرحيات مثل : « الرجل والسلاح » و « من يدري ؟ » و « بيجماليون » سيقدر لها كذلك أن تبقى . ان لبرنارد شو مكاناً باقياً فى المسرح — تاريخاً وأدباً على السواء .

- Broad, C.L., and V.M. : Dictionary to the Plays and Novels of Bernard Shaw. A. and C. Black, 1929.
- Brocks, Cleanth, and Heilman, Robert, B. : "Major Barbara" in Understanding Drama. Harrap, 1946.
- Caudwell, Christopher : "George Bernard Shaw : A Study of the Bourgeois Superman", in Studies in a Dying Culture. The Bodley Head, 1951.
- Chesterton, G.K. : George Bernard Shaw. John Lane, The Bodley Head, 1935.
- Clark, Barret H. : Study of Modern Drama. Appleton, New York, 1925.
- Clinton-Baddeley, V.C. : The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660. Methuen, 1952.
- Collis, J.S. : Bernard Shaw. Cape, 1925.
- Colbourne, Maurice : The Real Bernard Shaw. Dent, Toronto, 1930.  
— The Real Bernard Shaw (Revised Edition). Dent, 1949.
- Cunliffe, John W. : Modern English Playwrights, A Short History of the English Drama from 1825. Harper, New York, 1927.
- Deans, Marjorie : Meeting at the Sphinx, Gabriel Pascal's Production of Bernard Shaw's Caesar and Cleopatra. with Foreword by both the Author and the Producer. Macdonald, 1946.
- Dickinson, Thomas H. : The Contemporary Drama of England. John Murray, 1920.
- Drew, Elizabeth : Discovering Drama. Jonathan Cape, 1937.
- Duffin, Henry Charles : "Creative Evolution". The Shaw Society — Tract No. 1. (Revised by Shaw) 1950.  
— The Quintessence of Bernard Shaw. Allen and Unwin, 1939.
- Dukes, Ashley : "Bernard Shaw" in Modern Dramatists. Frank Palmer, 1911.

5. Pen Portraits and Reviews.
- F.—*Political and Economic* : Essays in Fabian Socialism.
- G.—*Miscellaneous* :

1. The Art and Craft of Play-writing", a public address given at Oxford University and reported by the Oxford Chronicle, March 6, 1914.
2. "The Play of Ideas", Shaw's contribution to a controversy started by Terence Rattigan in March 1950 and published among other contributions by The New Statesman and Nation, Vol. 39, 1950.

## II. Works on, or Containing Material on Shaw, Read or Consulted :

- Archer, William : The Old Drama and the New. Heinemann, 1913.
- Playmaking. Chapman and Hall, 1913.
- The Theatrical World of 1894. Walter Scott, 1895.
- Arthur Jones, Doris : The Life and Letters of Henry Arthur Jones. Gollancz, 1930.
- Bennet, Arnold : Books and Persons, Chatto and Windus, 1917.
- Bentley, Eric : Bernard Shaw, Robert Hale, 1950.  
— The Modern Theatre. Robert Hale, 1950.
- Bernal, J.E. : "Shaw the Scientist", in G.B.S. 90, Aspects of Bernard Shaw's Life and Work, edited by S. Winsten. Hutchinson, 1946.
- Braybrooke, Patrick : The Genius of Shaw, Dranes, 1925.  
— The Subtlety of George Bernard Shaw. Palmer, 1930.
- Bridie, James : "George Bernard Shaw" in Great Contemporaries. Cassell, 1935.  
— "Shaw as Dramatist" in G.B.S. 90, cited above.  
— "The Play of Ideas", New Statesman and Nation, March 11, 1950.  
— "Shaw as Playwright", New Statesman and Nation, Nov. 11, 1950.

- Is Shaw a Dramatist? Mitchell Kennerley, New York, 1929.
- "Bernard Shaw" in *European Dramatists*. Appleton, New York, 1927.
- Hobson, Harold : "George Bernard Shaw" in *English Wits*. Hutchinson, 1940.
- Howe, P.P. : "Bernard Shaw" in *Dramatic Portraits*. Martin Secker, 1913.
- Irvine, William : *The Universe of G.B.S.* Whittlesey House, New York, 1949.
- Jackson, Holbrook : *Bernard Shaw*. Grant Richards, 1907.
- "Enter G.B.S." in *The Eighteen Nineties*. Penguin Books, 1950.
- Joad, C.E.M. : *Shaw*. Gollancz. 1949.
- editor, "Shaw and Society." An Anthology and a symposium. Oldham Press, 1953.
- "Shaw's Philosophy" in *G.B.S. 90*, cited above.
- "Shaw the Philosopher" in *Shaw and Society*. Cited above.
- Kitchum, Roland, and Gillis, Adolph : *Three Masters of English Drama : Shaw — Dryden and Shakespeare*. Dodd Mead, New York, 1934.
- Kozlenko, William, editor : *The One-Act Play Today*. Harrap, 1939.
- Lamm, Martin : *Modern Drama*, trans. by K. Elliott. Blackwell, Oxford, 1952.
- Lavrin, Janko : "Ibsen and Shaw" in *Studies in European Literature*. Constable, 1929.
- Lawrence, D.H. : *Letters*, edited with an Introduction by Aldous Huxley. Heinemann, 1932.
- Le Gallienne, Richard : *The Romantic 90's*. Putnam's Sons, 1926.
- Levy, Benn W. : "Shaw the Dramatist" in *Shaw and Society*, cited above.

- Ellehaug, Martin : *The Position of Bernard Shaw in European Drama and Philosophy*. Levin and Munksgaard, Copenhagen, 1931.
- Ellis, Havelock : *From Marlowe to Shaw*. William and Horgate, 1950.
- Evans, B. Ifor : *A Short History of English Drama*. Penguin Books, 1948.
- Figgins, Darrell : *Studies and Appreciations*. Dent, 1912.
- Findlater, Richard : *The Unholy Trade*. Gollancz, 1952.
- Fiske, Irving : *Bernard Shaw's Debt to William Blake*. The Shaw Society — Shavian Tract No. 2, 1951 (With Foreword and Notes by G.B.S.).
- Gardiner, A.G. : *Certain People of Importance*. Gape, 1926.
- Gielgud, Val. : "Bernard Shaw and the Radio" in *G.B.S. 90*, cited above.
- Greenwood, Ormerod : "Shaw's Caesar and Cleopatra" in *The Playwright*. Pitman, 1950.
- Guedalla, Philip : "Mr. Bernard Shaw" in *Men of Letters*. Hodder and Stoughton. (n.d. but author's preface dated 1927)
- Hackett, J.P. : *Shaw Versus Bernard*. Sheed and Ward, 1937.
- Hamilton, Cosmo : "George Bernard Shaw" in *People Worth Talking About*. Hutchinson, 1934.
- Hamon, Augustin : *The Twentieth Century Molière : George Bernard Shaw*, trans. by Eden and Cedar Paul. Allen and Unwin, 1915.
- Harris, Frank : *Bernard Shaw*. Gollancz, 1931.
- Henderson, Archibald : *Bernard Shaw, Playboy and Prophet*. Appleton, New York, 1932.
- *Table-Talk of G.B.S. : Conversations on Things in General between George Bernard Shaw and His Biographer*. Chapman and Hall, 1925.



- Nethercot, Arthur, H. : Men and Supermen. Harvard University Press, Chambridge, U.S.A., 1954.
- Nicoll, Allardyce : A History of Late Nineteenth Century Drama, 1850 — 1900. 2 Vols. Cambridge University Press, 1946.
- British Drama. Harrap, 1945.
- World Drama, Harrap, 1952.
- Nicholson, Norman : "Shaw" in Man and Literature. S.C.M. Press, 1943.
- Norwood, Gilbert : Euripides and Shaw, with Other Essays. Methuen, 1921.
- Owen, Harrison : The Playwright's Craft. Nelson, 1940.
- Pascal, Gabriel : "Shaw as a Scenario-Writer" in G.B.S. 90, cited above.
- Patch, Blanche : Thirty Years with G.B.S. Gollancz, 1951.
- Peacock, Ronald : "Shaw" in The Poet in the Theatre. Routledge, 1946.
- Pearson, Hesketh : Bernard Shaw. St. James's Library, Collins, 1950.
- G.B.S., A Post script. Collins, 1951.
- Pillizzi, Camillo : English Drama, The Last Great Phase, trans. by Rowan Williams. Macmillan, 1935.
- Phelps, William Lyon : "George Bernard Shaw" in Essays on Modern Dramatists. Macmillan, 1921.
- Potts, L.J. : Comedy, Hutchinson's University Library, n.d. but author's preface dated 194h.
- Ratray, R.F. : Bernard Shaw, A Chronicle. Legrave Press, 1952.
- "The Subconscious of Shaw" in The Quarterly Review, April, 1953.
- Reynolds, Ernest : Modern English Drama. Harrap, 1950.
- Robertson, J.M. : Mr. Shaw and the Maid, Richard Cobden-Sanderson, n.d.

- Lewisohn, L. : "George Bernard Shaw" in The Modern Drama. Martin Secker, 1916.
- Loewenstein, F.E. : The Rehearsal Copies of Bernard Shaw's Plays. Reinhardt, 1950.
- Bernard Shaw Through the Camera. B. and N. White Publications 1948.
- Lynd, Robert : "G.B.S. as an Idol" in Books and Writers. Dent, 1952.
- "Mr. Bernard Shaw" in Old and New Masters. Fisher Unwin, 1919.
- MaCabe, Joseph : George Bernard Shaw, A Critical Study. Kegan Paul, Trench and Trubner, 1914.
- MacCarthy, Desmond : Shaw, Macgibbon and Kee, 1951.
- MacCarthy, Lillah : Myself and My Friends. Thornton Butterworth, 1933.
- Malevinsky, Moses L. : The Science of Playwriting. Brentano, New York, 1925.
- Mander, Raymond and Mitchenson, Joe : Theatrical Companion to Shaw. Rocloff, 1954.
- Marriett, J.W. : "George Bernard Shaw" in Modern Drama. Nelson, n.d.
- Martin, Kingsly : "G.B.S." in Shaw and Society cited above.
- Maude, Aylmer : Leo Tolstoy. Methuen, 1918.
- Maurois, Andre : "Bernard Shaw" in Poets and Prophets, trans. by Hamish Miles. Cassell, 1936.
- Mirsky, Dimitry : The Intelligentsia of Great Britain, trans. by Alex Mirsky. Gollancz, 1935.
- Moore, Mina : Bernard Shaw et la France. Librairie Ancienne Honore Champion, Paris, 1933.
- Montague, C.E. : Dramatic Values. Methuen, 1925.
- Morgan, A.E. : Tendencies of Modern English Drama. Constable, 1924.



- Van Druten, John : Playwright at Work. Hamish Hamilton, 1953.
- Wagenknecht, Edward : A guide to Bernard Shaw. Appleton, New York, 1929.
- Walkley, A.B. : Frames of Mind. Grant Richards, 1899.
- Pastiche and Prejudice. Heinemann, 1921.
  - More Prejudice. Heinemann, 1923.
  - Still More Prejudice. Heinemann, 1925.
  - Drama and Life. Methuen, 1907.
- Ward, A.C. : Bernard Shaw. Longmans Green and Co., 1951.
- Plays and Players. Essays on the Theatre by Bernard Shaw, edited with an introduction. Oxford University Press, 1952.
- West, Alick : A Good Man Fallen Among Fabians. Lawrence and Wishart, 1950.
- Whitehead, George : Bernard Shaw Explained. A Critical Exposition of the Shavian Religion. Watts, 1925.
- Whitfield, C.J. Newbold : "The Plays of George Bernard Shaw" in An Introduction to Drama. Oxford University Press, 1951.
- Williams, Harcourt : "Bernard Shaw" in The Art of the Play. Pitman, 1938.
- Williams, Raymond : Drama from Ibsen to Eliot. Chatto and Windus, 1952.
- Wilson, Edmund : "Bernard Shaw at Eighty" in The Triple Thinkers. John Lehmann, 1952.
- Winston, Stephen : The Quintessence of G.B.S., The Wit and Wisdom of Bernard Shaw, Selected with an Introduction. Hutchinson, n.d.
- Shaw's Corner, Hutchinson, 1952.
  - Editor, G.B.S. 90. cited above.
  - Days with Bernard Shaw. Hutchinson, n.d.

- Saturday Review of Literature, July 22, 1944 : An 88th Birthday Number (with list of Shaw's separately published works).
- Scott, Dixon : "The Innocence of Bernard Shaw" in Men of Letters. Holder and Stoughton, 1916.
- Scott-James, R.A. : "Bernard Shaw" in Personality in Literature. Martin Secker, 1913.
- "Georges Bernard Shaw" in Fifty Years of English Literature, 1900-1950. Longmans, 1951.
- Sen Gupta, S.C. : The Art of Bernard Shaw. Oxford University Press, 1936.
- Skimpole, Herbert : Bernard Shaw, The Man and His Works. Allen and Unwin, 1918.
- Shanks, Edward : Bernard Shaw. Nisbet, 1924.
- Shaw, Charlotte, F. : Selected Passages from the Works of Bernard Shaw. Constable, 1939.
- Shaw, C.M. : Bernard's Brethren. Constable, 1939.
- Simmons, Ernest, J. : Leo Tolstoy. John Lehmann, 1949.
- Strauss, E. : Bernard Shaw : Art and Socialism, Gollancz, 1942.
- Swinnerton, Frank : "G.B. Shaw's Seventieth Birthday" in A London Bookman. Martin Secker, 1928.
- Talbot, A.J. : Craft in Playwriting. Frederick Muller, 1939.
- Thompson, Alan Reynolds : The Anatomy of Drama. University of California Press, 1942.
- Trewin, J.C. : "Shaw as Wit" in G.B.S. 90, cited above.
- "Creative Revolutionary, George Bernard Shaw in Dramatists of Today. Staples Press, 1953.
- Turner, W.J. : "G. Bernard Shaw" in Scrutinies, Vol. I, Collected by Edgell Rickword. Wishart, 1926.
- Ussher, Arland : "Bernard Shaw, Emperor and Clown" in Three Great Contemporaries. Gollancz, 1952.

d. *Peer Gynt*. English version by Norman Ginsbury Hammond, Hammond, 1947.

8. *Jonson* : Complete Plays, 2 Vols. Everyman's Library, 1953.

9. *Molière* : Comedies. Everyman's Library, 2 Vols., 1951

10. Restoration Plays from Dryden to Farquhar. Everyman's Library, 1950.

11. *Tolstoy* : The Plays of Leo Tolstoy, trans. by Louise and Aylmer Maude. Oxford University Press, 1950.

#### IV. Works by Novelists Having a Direct Bearing on Shaw.

1. *Dickens, Charles* : Little Dorrit. Chapman and Hall, 1907.

2. *Lever, Charles* : A Day's Ride. Downey and Co. 1898.

3. *Voynich, E.* : The Gadfly. Heinemann, 1938.

#### V. General :

Archer, William : English Dramatists of Today. Sampson Low, Marston, Scarle and Rivington, 1882.

Bradbrook, M.C. Ibsen the Norwegian : A Revaluation. Chatto and Windus, 1946.

Disher, Maurice Willson : Blood and Thunder, Mid-Victorian Melodrama and its Origins. Frederick Muller, 1949.

Jonson, Ben : Discoveries. John Lane. The Bodley Head, 1923.

Lavrin, Janko : Tolstoy. An Approach. Methuen, 1948.

Meredith, George : An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit. Constable, 1919.

Northam, John : Ibsen's Dramatic Method. Faber and Faber, 1953.

Palmer, John : Ben Jonson. Routledge, 1934.

Smith, G. Gregory : Ben Jonson. Macmillan, 1919.

Wilcox, John : The Relation of Molière to Restoration Comedy. Columbia University Press, New York, 1938.

### III. Works by Other Dramatists :

#### 1. *Aristophanes* :

a. The Frogs and Three Other Plays. Everyman's Library, 1949.

b. The Frogs, translated into English rhyming verse with Explanatory Notes by Gilbert Murray. Allen and Unwin, 1952.

#### 2. *Boucicault* :

a. The Colleen Bawn, Included in Nineteenth Century Plays, edited with an introduction by George Bowell. Oxford University Press, 1953.

b. Arrah-na-Pogue, Samuel French.

3. *Carey* : Chrononhotonthologos, included in The Modern British Drama. William Miller, 1811, Vol. 5.

4. *Chekhov* : Six Famous Plays, trans. by Julius West and Marian Fell. Duckworth, 1949.

5. *Fielding* : The Tragedy of Tragedies ; or The Life and Death of Tom Thumb The Great.

— The Covent Garden Tragedy. Both Included in The Works of Henry Fielding, edited by James Brownis. Bickers, 1902.

6. *Gilbert* : Original Plays : First, Second, Third and Fourth Series. Chatto and Windus, 1930.

#### 7. *Ibsen* :

a. The Collected Works of Ibsen, edited with introductions by William Archer. Vols. VI and VII. Heinemann, 1900 ; Vols. X and XI, same publishers, 1921.

b. Ghosts, and Two Other Plays. Everyman's Library, 1949.

c. Three Plays : The Pillars of the Community, The Wild Duck, and Hedda Gabler. The Penguin Classics, 1952.

d. *Peer Gynt*. English version by Norman Ginsbury  
Hammond, Hammond, 1947.

8. *Jonson* : Complete Plays, 2 Vols. Everyman's Library,  
1953.

9. *Molière* : Comedies. Everyman's Library, 2 Vols., 1951

10. Restoration Plays from Dryden to Farquhar. Everyman's  
Library, 1950.

11. *Tolstoy* : The Plays of Leo Tolstoy, trans. by Louise  
and Aylmer Maude. Oxford University Press, 1950.

#### IV. Works by Novelists Having a Direct Bearing on Shaw.

1. *Dickens, Charles* : Little Dorrit. Chapman and Hall,  
1907.

2. *Lever, Charles* : A Day's Ride. Downey and Co. 1898.

3. *Voynich, E.* : The Gadfly. Heinemann, 1938.

#### V. General :

Archer, William : English Dramatists of Today. Sampson  
Low, Marston, Scarle and Rivington, 1882.

Bradbrook, M.C. Ibsen the Norwegian : A Revaluation.  
Chatto and Windus, 1946.

Disher, Maurice Willson : Blood and Thunder, Mid-  
Victorian Melodrama and its Origins. Frederick Muller,  
1949.

Jonson, Ben : Discoveries. John Lane. The Bodley Head,  
1923.

Lavrin, Janko : Tolstoy. An Approach. Methuen, 1948.

Meredith, George : An Essay on Comedy and the Uses of  
the Comic Spirit. Constable, 1919.

Northam, John : Ibsen's Dramatic Method. Faber and  
Faber, 1953.

Palmer, John : Ben Jonson. Routledge, 1934.

Smith, G. Gregory : Ben Jonson. Macmillan, 1919.

Wilcox, John : The Relation of Molière to Restoration  
Comedy. Columbia University Press, New York, 1938.

### III. Works by Other Dramatists :

#### 1. *Aristophanes* :

a. The Frogs and Three Other Plays. Everyman's  
Library, 1949.

b. The Frogs, translated into English rhyming verse  
with Explanatory Notes by Gilbert Murray.  
Allen and Unwin, 1952.

#### 2. *Boucicault* :

a. The Colleen Bawn, Included in Nineteenth Century  
Plays, edited with an introduction by George Bowell.  
Oxford University Press, 1953.

b. Arrah-na-Pogue, Samuel French.

3. *Carey* : Chrononhotonthologos, included in The Mo-  
dern British Drama. William Miller, 1811, Vol. 5.

4. *Chekhov* : Six Famous Plays, trans. by Julius West and  
Marian Fell. Duckworth, 1949.

5. *Fielding* : The Tragedy of Tragedies ; or The Life and  
Death of Tom Thumb The Great.

— The Covent Garden Tragedy. Both Included in The  
Works of Henry Fielding, edited by James Brownis.  
Bickers, 1902.

6. *Gilbert* : Original Plays : First, Second, Third and  
Fourth Series. Chatto and Windus, 1930.

#### 7. *Ibsen* :

a. The Collected Works of Ibsen, edited with intro-  
ductions by William Archer. Vols. VI and VII.  
Heinemann, 1900 ; Vols. X and XI, same publishers,  
1921.

b. Ghosts, and Two Other Plays. Everyman's Library,  
1949.

c. Three Plays : The Pillars of the Community, The  
Wild Duck, and Hedda Gabler. The Penguin  
Classics, 1952.